جامعة المنصورة
كلية التربية بدمياط

السياق الأدبي

دراسة نقدية تطبيقية

دكتور
محمود محمد عيسي
أستاذ النقد الأدبي المساعد
بكلية التربية بدمياط

٢٠٠٤م

تقديم

دارت مناقشات طويلة حول مفهوم السياق، وبخاصة حين سادت المناهج اللغوية، وأصبحت تشكل محورا من محاور النقد الأدبي، وقد بعدت هذه المناقشات أحيانا بمفهوم السياق، عما استقر في ميدان النقد. فقد كانت رسالته تتعلق بالقيم التي يحرص عليها المبدع، ويبحث عنها، وينظر لها الناقد، وقد غدا البحث فيه ـ في السنوات الأخيرة منحصرا في الدلالة الضمنية التي يثيرها التشكيل اللغوي، والتي تختلف من قارئ إلى قارئ، ويبقى التشكيل اللغوي بدلالته الوضعية، هو العنصر المشترك بين قارئ وآخر وإن كان لكل منهما تشكيله الخاص من خلال علاقته بهذه الدلالة.

غير أن البحث في مفهوم (السياق) ارتبط بكل اتجاه على حدة، ومن ثم برزت فيه طبيعة هذا الاتجاه، وافتقدت أية محاولة ترمي إلى تجذير مفهومه، وتتبع مساره بدءا من النقد العربي القديم، مرورا بالنقد الحديث، ووصولا إلى ربطه بالتشكيل اللغوي المعاصر، وربطه بخيوط النظرة اللغوية في النقد العربي. وافتقاد مثل هذه المحاولة دفع البعض إلى القول: بأن الاتجاهات اللغوية المعاصرة جديدة كل الجدة على الفكر العربي، وبقيت الدراسات الجزئية ـ التي حاولت إثبات العلاقة بين النظرة اللغوية في النقد القديم، والاتجاهات اللغوية الحديثة ـ تتململ في موضعها، تبحث عمن يهيئ لها متكأ تتكئ عليه وتستقر، ومن ثم جاءت هذه الدراسة محاولة سد بعض النقص في هذا المجال.

وقد حاولت فيها: إبراز الوشائج التي تربط بين النظرة العربية في النقد القديم، والنظريات اللغوية في النقد الحديث، كما حاولت إلقاء الضوء على طبيعة السياق في النقد الحديث، ولهذا قسمت الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول:

- في المدخل حددت مفهوم السياق في إطار مختلف [illegible]

وفي الفصل الأول: أشرت إلى أن مفهوم السياق [illegible] يتفق مع مفهومه في النقد، إذ إن التفكير البلاغي لم ينفصل عن المفهوم النقدي إلى في القرن الثالث الهجري تقريبا.

ثم تناولت مفهوم السياق في النقدالقديم، مشيرا من [illegible] إلى بعض بالخيوط التي يمكن أن تلتقي مع الاتجاهات اللغوية الحديثة.

سواء عند (عبد العزيز الجرجاني) وما يتصل بالاتجاه الشكلي، أو عند (عبد القاهر الجرجاني) وما يتصل بالأسلوبية. أو عند (الجاحظ والقرطاجني) وما يتصل بالاتجاه البنيوي.

وفي الفصل الثاني: تناولت مفهوم السياق في النقد العربي [illegible] من حيث ارتباطه بالمنطلق الذاتي، أو الموضوعي، وأشرت إلى أن [illegible] في إطار المنطلق الذاتي ينتمي إلى طبيعة النقد العربي، كما [illegible] إلى [illegible] غلته من الاتجاه العالمي، كما أن الاتجاه الموضوعي له [illegible] في النقد العربي، فله كذلك [illegible] الأوربية.

وفي الفصل الثالث: تلمست الخيوط التي [illegible] في النقد القديم والتي تتسم بطبيعة البحث [illegible]

الحديثة ، ورصدت الحركة المتبادلة بين النظـرة العربيـة ، والنظريـة الأوربية ، فأدركت أن هذه الاتجاهات الحديثة ليست جديدة - كل الجدة - على التفكير العربي ، غير أني لم أعتسف الأمور ، فأدعي التماثل بين النظرة ، والنظرية . وإلى جانب عنصر التشابه أشرت إلى ظواهر الخلاف بين طبيعة السياق في النقد بالقديم ، وطبيعته في الاتجاهات الحديثة .

كما أشرت إلى علاقة هذه الاتجاهات بعضها ببعض من حيث التعـاقب والتداخل وأثر ذلك على طبيعة السياق .

وهكذا يمكن القول : بأن الدراسة تتبعت مفهوم (السياق) من خـلال رصد أوجه التماثل وأوجه الخلاف عبر اتجاهات النقد العربي والعالمي .

كما أنها أشارت إلى أننا بصدد انتقاء العناصر العالمية التي يمكـن أن تثري تجربتنا النقدية ، من خلال منطلقاتنا الفكريـة ، وطـرق التشـكيل اللغوي المتوارث في آدابنا المتعاقبة .

وأرجو أن أكون قدمت - بهذه الدراسة - للمكتبة العربية ما يفيد ، والله الموفق ، إنه نعم المولى ونعم النصير .

د . محمود محمد عيسى

يناير سنة ٢٠٠٩

مدخل لتحديد مفهوم السياق.

للغة دور أساسى فى تشكيل الفكر، وفى التعبير عنه، عن طريق التغير الإرادى، والتطور الحتمى.

والمجتمع يخضع فى تطوره وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، لظروف تعيد تشكيل منطلقاته الفكرية، وطرق التعبير عنها، وهذه الطرق تبرز معالم التطور الجديد.

وبالتأثير المتبادل بين طبيعة المستوى المادى، وجوهر المستوى الفكرى والثقافى تبرز قيم جديدة، من خلال التعبير اللغوى، الذى يطوع نفسه، أو يطوعه أبناؤه ليستوعب هذه القيم، بأشكالها التعبيرية الجديدة.

وعلاقة اللغة بالفكر تشكل واحدا من المحاور التى شغلت فكر الباحثين قديما وحديثا.

وإذا كان اللغة تعنى بالتعبير عن الفكر والعواطف، فإنها بهذا تحقق بعدين، يمثلان جوهر السياق الأدبى، وهما: البعد الفكرى، والبعد الجمالى.

ومسيرة الفن الأدبى لم تكن مسيرة أفقية من حيث التعبير الفنى، وإنما تبادل الاتجاهان السيادة والظهور، فإذا ساد اتجاه يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالشكل، فإن النظرة إلى المضمون ماتلبث أن تعقبه فى الظهور، والنقاد فى كل مرحلة يكتشفون للسياق أبعادا جديدة، لأن المضمون أصبح له شكل جديد، والتشكيل اللغوى أصبح له مضمون جديد.

وقد وصلت بهم رحلة التوجه إلى المضمون تارة، وإلى الشكل تارة أخرى، إلى مايؤكد على أن المضمون يستوجب تشكيلا معينا ليحقق أبعاده، كما أن الشكل: بدلالته الصوتية، والتركيبية يستدعى مضمونا هو ألصق به، بحث يمكن

أن نقول: أن أى تعديل فى الشكل يستتبعه تغير فى أبعاد المضمون، كما أن أى تغير فى أبعاد المضمون يستدعى شكلا جديدا.

فالمضمون يستمد قيمته من التشكيل اللغوى، كما أن المضمون ليست له خصائص سابقة، والفن لايتحقق فى المضمون وحده، ولافى الشكل وحده (ولكن فى النسبة بينهما)، والسياق تبعا لذلك يختلف من حيث ذاتية المضمون، أو موضوعيته. وليس معنى الذاتية: أن المضمون لايرتبط بخارج الذات، ولكن معناه أن عمل الذات فيه أوضح. كما أن الموضوعية لاتنفك مرتبطة بالذات التى تشكلها.

(فالذات لاتدرك بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أن الموضوع لايوجد بدون ذات تدركه).

وتأتى الاتجاهات اللغوية الحديثة لتبدأ بالتشكيل اللغوى، غير أن بعض هذه الاتجاهات ربطت المضمون بهذا التشكيل، والبعض الآخر انتهى بالشكل الذى بدأ به، أما القيمة (المضمون) فتظل عائمة، لأنها تدرك من خلال دال عائم يرتبط أساسا بالمرجعية اللغوية عند كل قارئ.

والبحث فى السياق على هذا النحو، ترجمة للمعاناة التى يعانيها إنسان هذا العصر من حيث الفردية، والانعزالية، والتمزق الفكرى، الذى لم يعد قادرا على رؤية الحياة فى ضوء كليات فكرية، تعبر عن شيوع المعانى الإنسانية العامة. وقد تكون الحياة الفكرية على هذا النحو مرتبطة بالحياة الاجتماعية الخالية من الترابط الإنسانى إلا فى إطار المصالح الذاتية. غير أن هذا النمط

من الحياة الاجتماعية، ومن التمزق الفكرى المرتبط بطبيعة هذه الحياة، قد لايتناسب البيئة التى يعبر عنها الأدب العربى، وينظر له نقاده.

ومن ثم بدأ البحث فى السياق على أنه نشاط لغوى بحت - يمكن لأى قارئ أن يفسره تفسيرا ذاتيا محضا - غريبا على المبدع العربى، والناقد على السواء. وقد احتلت قضية السياق الأدبى - باعتبارها محورا يمكن أن يكشف عن طبيعة المضمون، وطريقة تأليف الشكل المرتبط به - مكانة ذات أهمية كبرى فى النقد الأدبى، سواء فى ذلك النقد القديم، أو النقد الحديث، أو الاتجاهات اللغوية الحديثة.

وقد اختلفت وجهات نظر النقاد فى مفهوم السياق الأدبى، والدور الذى يمكن أن يقوم به، من حيث طبيعته المختلفة، باعتباره مرتبطا بمراحل ثقافية متفاوتة، وباتجاهات نقدية، لكل منها فلسفة ومنطلقات خاصة.

فللنقد العربى القديم نظرة تختلف فى كثير من الوجوه عن نظرة النقد الحديث. سواء أكان عربيا أم غير عربى.

كما أن المنهج اللغوى الحديث، يختلف عن هذين الاتجاهين، بل إن هذا المنهج لتختلف ملامح الأشكال التى تدخل تحته.

فالمنهج الشكلى، والمنهج الأسلوبى، والمنهج البنيوى، كلها مناهج تشترك فى جذور وتختلف فى ملامح، والسياق يتغير تبعا لأصالة الجذور، أو تطور بعض الملامح. وقبل أن نعرض لطبيعة السياق من خلال المناهج المختلفة، يجدر بنا أن نحدد مفهوم السياق، والمراد منه:

فالمقصود بالسياق - فى هذه الدراسة هو: **الطريقة التى يعبر بها المبدع عن القيمة محور التجربة، سواء أكانت هذه الطريقة منطلقة من الارتباط بالقيمة واستدعائها تشكيلا معينا، أم منطلقة من التشكيل لاحتوائه على قيمة لها أبعاد خاصة.**

وسنتناول فى الصفحات التالية، طبيعة السياق الأدبى

أولا: فى النقد العربى القديم.

ثانيا: فى النقد الحديث:

أ - الأوربى.

ب - العربى.

ثالثا: فى المنهج اللغوى الحديث:

أ - الشكلى.

ب - الأسلوبى.

جـ - البنيوى.

الفصل الأول

مفهوم السياق فى النقد القديم

- السياق بين البلاغة والنقد.
- الجاحظ وقضية اللفظ والمعنى.
- مفهوم السياق عند القاضى عبد العزيز الجرجانى.
- مفهوم السياق عند عبد القاهر الجرجانى.
- المعانى الشعرية وعناصرها عند حازم القرطاجنى وعلاقة ذلك بالسياق.

كان مفهوم السياق فى النقد القديم عنصرا مشتركا بين البلاغة والنقد، فالسياق فى البلاغة، هو: مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته. أى أن التعبير الأدبى لابد أن يحوى معنى يناسب السامع، وهذا المعنى يتطلب شكلا فصيحا، ولن يكون المعنى مناسبا لمقتضى الحال، إلا إذا جاء التعبير مصورا لأبعاد هذا المعنى، تلك الأبعاد التى تتولد فى أثناء السياق، تبعا لدرجات الانفعال.

والسياق فى البلاغة قد يستدعى تعبيرا على مقتضى الظاهر، وقد يتطلب تعبيرا يأتى على خلاف مقتضى الظاهر، والتنوع فى التعبير: بحيث يأتى الكلام على مقتضى الظاهر، أو على خلافه، ليس زخرفا لفظيا وليس مجرد تنوع فى الأسلوب، إنما هو ضرورة اقتضتها طبيعة السياق.

ويتضح ذلك حين نربط البلاغة والنقد بعلوم اللغة والنحو. وقد اتجه البحث فى الأدب أول ما اتجه إلى العناية بهذين العلمين - أى اللغة والنحو - خوفا من شيوع الفساد وتطرقه إلى ظاهرة الإعراب.

وحاول اللغويون أن يخضعوا البحث فى الأدب إلى النحو، ولكن نقاد الأدب اعترفوا لهم ببعض الأمور: كصحة الإعراب مثلا، وخالفوهم فى طريقة التركيب. أو بعبارة أوضح استغلوا التنوعات الخارجة على القاعدة النحوية، بالقدر الذى استعملوا الأساليب الملتزمة بالتعبير المعيارى. وقد حاول علماء اللغة والنحويون، البحث عن أوجه الشبه بين الأدب والنحو، وحاول الباحثون فى الأدب تلمس أوجه المفارقة بينهما واستغلوا طاقات اللغة استغلالا فرضه السياق فى أغلب الأحيان فالجملة الفعلية تتكون من فعل وفاعل ومفعول به، أو أكثر حين يكون الفعل متعديا، ومجئ الجملة، على هذه الصورة يعد شكلا معياريا أو مثاليا أو يمثل القاعدة النحوية. غير أن النحويين أنفسهم أجازوا حذف المفعول به، وعبروا عن ذلك تعبيرا نحويا صرفا وقالوا: للعلم به، أو لعدم تعلق الغرض بذكره.

غير أن النقاد كان لهم تصور آخر فى الحذف، تصور جمالى مرتبط بالمعنى ومحقق لمتطلبات السياق، بحيث لو جاء التعبير على صورته العادية، لاضطرب السياق ولم يتحقق المعنى.

ويتضح ذلك فى قول الشاعر عمرو بن معدى كرب.

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم   نطقت ولكن الرماح أجرت[١]

يقول عبد القاهر فى هذا البيت (أجرت فعل متعد ومعلوم أنه لو عداه لما عداه إلا إلى ضمير المتكلم (ولكن الرماح أجرتنى). .. إلا أن المعنى (السياق) يلزمك أن لا تنطق بهذا المفعول، ولا تخرجه إلى لفظك، والسبب فى ذلك أن تعديتك له يتوهم ما هو خلاف الغرض، وذلك أن الغرض أن يثبت أنه كان من الرماح إجرار وحبس الألسن عن النطق.. ولو قال (أجرتنى) جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجرارا بل عناه أن يتبين أنها أجرته»[٢] فالسياق يؤكد على أن الهزيمة هى مصدر الإجرار وليس ذلك لدخَل فى نفسه، وذكر المفعول هنا لا يتطلبه السياق بل يرفضه.

وعد من ظواهر الخروج على التعبير العادى: الالتفات، ووضع الخبر موضع الإنشاء، وعكسه، وتبادل دلالات الأفعال باعتبار الأزمنة .. الخ.

فالسياق إذن يتطلب تعبيرا يناسبه، بحيث يحقق هذا التعبير بعدين أساسين: بعد المعنى الذى يُفهم المتلقى، وبعد التأثير الذى يتحقق من طريقة التشكيل اللغوى، والتصوير الفنى.

ولاشك فى أن مناسّبة التعبير للسياق تقتضى طريقة تشكيل معينة فإذا وقعت اللفظة فى سياقها حسنت، وإذا لم تأتلف مع السياق قبحت.

---

١) أجر لسانه: منعه من الكلام، وأصله من إجرار الفصيل، وهو أن يشق لسانه ويشد عليه عود لئلا يرتضع (أساس البلاغة ص ٥٦).

٢) انظر: عبد القاهر الجرجانى فى (دلائل الإعجاز) ص ١٧٩.

ومفهوم الحسن، والقبح، أو الجودة والرداءة، أحكام بلاغية، وهى كذلك تعنى مفاهيم نقدية.

ولاغرابه فى ذلك؛ فالأدب ساحة يلتقى فيها النقد والبلاغة، وقد كانت الأحكام النقدية مرتبطة بالظواهر البلاغية، تلك الظواهر التى ترتبط بالشكل ارتباطا جوهريا من حيث الناحية الجمالية، ومن حيث تحقيق المعنى الذى يتطلبه السياق.

وهكذا كان النقد يعنى بمصادر الأسلوب: من فكر وعاطفة وخيال، كما يعنى بالأسلوب ومدى جودة نظم الكلام وتأليفه بحيث يؤدى المعنى

* * *

وقد عنى النقد القديم بهذين العنصرين (الأسلوب، ومصادره) فى إطار الأحكام الجزيئة المرتبطة بالموقف الفردى، فى بادئ الأمر، غير أنه (أى النقد القديم) مالبث أن اهتم بالأحكام العامة التى تشمل مواقف متعددة، تتناول ظواهر نقدية عامة. وقد كان سياق البيت فى إطار غرض الشاعر مثلا وفى إطار الرغبة فى أن يكون كلامه مناسبا للمتلقى، وفى إطار طبيعة الموضوع، والمعنى الذى يريد التعبير عنه، يمكن أن يعبر عنه بعدة تشكيلات مختلفة من حيث اللغة والتصوير، ولكن بدرجات متفاوتة، وعلى الشاعر أن يبحث عن أنسب تشكيل يتطلبه السياق؛ ليتحقق له هدف التوصيل والتأثير. ويتضح ذلك فى قصة الحطيئة مع الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه، فقد جاء فى الأغانى أن يزيد بن أسلم، روى عن أبيه: أن الحطيئة حين أخرجه الخليفة عمر من السجن أنشد: (٣)

ماذا تقول لأفراخ بذى مـــرخ	زغب الحواصل لاماء ولا شجر؟
ألقيت كاسبهم فى قعر مظلمة	فاغفر عليك سلام الله يا عمـر

٣) الأغانى جـ ٢ ص ١٠٧.

ويمضى فى إنشاده حتى ينتهى، وإذا بعمر رضى الله عنه يبكى!.

لقد أراد الحطيئة أن يصور أبناءه الصغار الجياع بأنهم يسألون الخليفة عفوا عن أبيهم، ويسائلونه لماذا ألقى عائلهم فى ظلمة السجن؟

فإذا كان المعنى العام هو الاستعطاف، فإن المعانى الجزئية التى تتفرع عنه، تعنى الجوع الذى لا يدفعه غير أبيهم، فهم (زغب الحواصل) وهل يطعم صغار الطيور إلا الآباء أو الأمهات؟ ! كما تعنى الرعب والرهبة (فى قعر مظلمة). وتشمل كذلك طلب العفو (اغفر .... يا عمر). فهذه الألفاظ من حيث الدلالة الصوتية، ومن حيث التركيب تنفرد - من بين تشكيلات متعددة يمكن أن يعبر بها عن المعنى - بأنها الظواهر التعبيرية الأمثل التى تطلبها السياق، ليكون المعنى قادرا على التأثير على الخليفة العادل فيبكى. فالمعنى وحده لو أدى بتشكيل آخر، لما أبكي عمر رضى الله عنه، ولكن المعنى حين عبر عنه بشكل معين (أفراخ رغب الحواصل) حقق هدف الشاعر.

ودلالة الصورة النابعة من الوجدان كانت إحدى الوسائل التى تضافرت مع الدلالة الصوتية، ودلالة التركيب فى تحقيق حيوية المعنى الذى يتطلبه السياق.

وقد كان النقاد يدركون العلاقة بين الشكل وسياق المعنى، ويعللون لذلك فى العصر الأموى وما بعده، وإن كان تعليلا مبنيا على الذوق، دون محاولة وضع قواعد نقدية يمكن أن تطبق على أكثر من عمل أدبى، ولهذا كانت تختلف الأحكام على البيت الواحد، فالبعض يستحسنه والبعض يرفضه، ولكل جهة ينظر إليها. غير أن كلا الفريقين كان يضع أمام عينيه مسألة مناسبة التعبير للسياق: سياق المعنى، وسياق الموقف.

فقد روى أن السيدة سكينة بنت الحسين بن على بن أبى طالب رضى الله عنه، وقفت على عروة بن أذينة، فقالت له: أنت القائل:

إذا وجدت أُوارُ الحب فى كبدى ذهبت نحو سقاء الماء أبتـردُ
هَبنّى بردت ببرد المـاء ظـاهره فمن لنارٍ على الأحشاء تتقد[٤] ؟

فقال لها: نعم. فقالت: وأنت القائل:

قـال وأثبتـتها حبى وبحـت بـه قد كنت عندى تحب السِّتر فاستتر
ألست تبصر من حولى؟ فقلت لها غطى هواك وما ألقى على بصرى ؟

قال نعم: فالتفتت إلى جوار كن حولها وقالت: هن حرائر إن كان خرج هذا من قلب سليم.

فالشاعر يتحدث فى البيتين الأولين عن وجد ألهب كبده، ولهيب الوجد يستعصى على العاشق فى كثير من الأحوال، ولذلك تعطلت كل أدوات الإطفاء فى يده، فالماء عاجز؛ لأنه وإن لامس الظاهر - ظاهر الكبد - فلن يصل إلى داخله؟ وعجز الماء ليس أمام الداخل فحسب ولكنه كذلك عاجز عن إطفاء اللهيب الخارجى، ويؤكد ذلك لفظ (هبنى). إن اللهيب ينبعث من الداخل فيشمل الخارج، وهيهات أن يطفأ الخارج مادام الداخل متقدا.

أما فى البيتين التاليين، فإن الشاعر لا يحاول أن يبترد بالماء، فهو يعلم سلفا بعدم جدواه، ولكنه يبث محبوبته شجوه، ويفقد القدرة على التمييز بين ما يقال فى الستر وما يقال فى العلن، وتُنبهه فتاته، فيعتذر بأنه لم يعد يرى أحدا غيرها، فهى ستره وعلنه.

إن الناقدة لم تكشف عن مواطن الجمال، بل أصدرت حكما دون تعليل.

ولكنها كانت أحيانا تعلل للحكم تعليلا لا يخلو من نظرة جمالية فى نطاق المعنى محور السياق.

ومن ذلك أن دخل عليها كثير عزة ذات مرة فقالت له: يا ابن أبى جمعة،

٤) السقاء: قربة الماء. ظاهرة: أى ظاهرة الكبد. انظر وفيات الأعيان لابن خلكان. ج ٢ ص ٢٩٨.

أخبرنى عن قولك فى عزة:[٥]

وما روضة بالحَزْن طيبة الثرى   يَمُجُّ الندى جَثْجاثُها وعرارُها
بأطيبَ من أردان عزة موهنا   وقد أوقدتْ بالمندل الرَّطب نارُها

ويحك! وهل على الأرض زنجية منتنة الإبطين، توقد بالمندل الرطب نارها إلا طاب ريحها؟ ألا قلت كما قال عمك امرؤ القيس:

ألم ترياني كلما جئت طارقا   وجدت بها طيبا وإن لم تطيَّبِ ؟

إن الشاعر حريص على أن يصف محبوبته بطيب الرائحة، والمعنى يقتضى اختيار ألفاظ تحقق ذلك، ورأى الشاعرة: أن امرأ القيس قد أصاب فطيبها نابع من جسدها، وأما كثير عزة فقد أوقد النار فى العود الطيب وملأت به عزة ثوبها فطابت رائحتها، فهو طيب مصنوع وبطريقة لو استعملتها أنتن زنجية لطاب ريحها.

وإذا كانت الناقدة لم تعلل للحكم فإن القارئ للأبيات يدرك للنظرة الأولى قصدها، وصواب رأيها، وليس معنى هذا أنها توصلت إلى نظرية نقدية، فمثل هذه النظريات لم تظهر بوادرها إلى فى القرن الثالث الهجرى.

وقد كانت النظرات النقدية تتوخى المعنى الواحد فى الأبيات المختلفة، وهو ما تنبه إليه الآمدى بعد ذلك - وقد كان ناقدا تطبيقيا، ولم يكن فقط يحدد النظريات النقدية، يقول «ألا ترى أنه قد يكون لك فرسان سليمان من كل عيب، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر، بفرق لا يعلمه إلا أصحاب الخبرة والدربة.... وكذلك الشعر: قد يتقارب البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما

٥) الجثجاث: نبات ربيعى يجف حين يبدأ الصيف، العرار: بهار البر، وهو نبت طيب الرائحة. الأردان جمع ردن وهو الثوب، الموهن: نصف الليل، وقيل حين يدبر، المندل العود الطيب الذى يتبخر به.

أجود، إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود فى معناه إن كان معناهما مختلفا »[٦]

وحين يقول نصيب:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت ... فواحزنا من ذايهيم بها بعدى؟[٧]

تعيب عليه أن كل الذى يشغله هو: هل تجد دعد بعده من يعشقها؟ وتفضل لو قال:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت ... فلا صلحت دعد لذى خلة بعدى[٧]

ومعلوم أن المحب لا يحرص أبدا على أن يرى لحبيبته محبا غيره فى حياته، ولا يتمنى لها ذلك بعد موته.

وقد كان نقد السيدة (سكينة) نابعا من ملكتها الشاعرة، فقد كانت تبدع شعرا وهى التى أكملت بيت نصيب بشطر من إبداعها.

وحدث المدائنى أن الفرزدق حزج حاجا فمر بالمدينة، بسكينة بنت الحسين فقالت: يا فرزدق، من أشعر الناس؟ فقال: أنا. فقالت: كذبت! أشعر منك من بقول:

بنفسى من تَجَنُّبُهُ عزيز ... على ومن زيارته لمامُ
ومن أمسى وأصبح لا أراه ... ويطرقنى إذا هجع النّيام

فقال: والله لو أذنت لى لأسمعتك أحسن منه. قالت: أقيموه فأخرجوه. ثم عاد إليها فى اليوم التالى فقالت: يافرزدق، من أشعر الناس؟ فقال أنا. قالت: كذبت! أشعر منك الذى يقول:

---

٦) الآمدى. الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ص ٣٩١.

٧) أحمد أمين ـ النقد الأدبى، ص ٤٥٥.

لولا الحياء لهاجنى استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزارُ

لا يلبث القرناء أن يتفرقوا ليل يكر عليهم... ونهارُ

كانت إذا هجر الضجيع فراشها كتم الحديث وعفّت الأسرارُ

قال: أفأسمعك أحسن منه؟ قالت: اخرج. ثم عاد إليها فى اليوم الثالث... فقالت يا فرزدق، من أشعر الناس؟ قال أنا. قالت: كذبت! أشعر منك الذى يقول:

إن العيون التى فى طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصر عن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله أركانا(٨)

والمتأمل يرى أن الشاعرة الناقدة أصدرت حكمها غير معلل، وقد كانت بعض أحكامها خاضعة للتعليل كما رأينا من قبل، والتعليل الذى كانت تسوقه كان خاضعا للذوق الفردى؛ ولذلك يظل حكما جزئيا لا يحمل ملامح اتجاه نقدى متميز، وهذا النقد يعد امتدادا لطبيعة النقد فى العصر الجاهلى، وبعض صور النقد فى صدر الإسلام.

تلك الطبيعة التى تنحو بالنقد إلى الدراسة اللغوية، دون تتبع للعنصر الوجدانى الذى يشمل العمل الأدبى كله.

* * *

وقد ارتبط النقد القديم بعامة بعلوم اللغة، وشكل منها النقاد قضايا نقدية شاعت منذ القرن الثالث الهجرى؛ ومن هذه القضايا: قضية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما، وقد كان للقضية جذور قبل ذلك وبخاصة فى القرن الثانى الهجرى؛ وفى القرن الثالث أولاها الجاحظ عناية فائقة؛ لأن ثقافته النقدية تدين بمنطلقاتها إلى الدراسة اللغوية؛ فقد تتلمذ فى اللغة والأدب على أبى عبيدة، والأصمعى، وأبى زيد الأنصارى. وفى النحو: على الأخفش.

---

٨) الأغانى ح ١٩ ص ٧١.

والنقد العربى فى نظرته إلى اللغة باعتبارها الشكل الذى يَبْرُز المعنى من خلاله ويتغير بتغيره - يلتقى مع ما عرف عن طبيعة اللغة فى العصور الأولى للبشرية، فقد كانت الكلمة أداة الساحر فى إخضاع القوى (اللاشخصية) والتى تشمل جميع الموجودات «والتى يمكن لأى شخص أن يستميلها إلى صفة، إذا عرف كيف يخضعها بالطقوس والتعاويز الملائمة»[٩].

كما كانت الكلمة هى الفعل الأدائى الذى يصف التجربة وينقلها عن طريق التمثيل «ولم يكتف الإنسان بمحاولة إخضاع هذه القوى عن طريق السحر، وإنما لجأ إلى طريقة أخرى للتفاهم معها، وذلك عن طريق الدين، وبين محاولة إخضاعها عن طريق السحر، والتفاهم معها عن طريق الدين تولد الصراع بين الساحر ورجل الدين، أدى هذا الصراع إلى غلبة رجل الدين على الساحر، وأكدت هذه الغلبة الموقف الأخلاقى الذى التزم به رجل الدين، ولم يكن الساحر يلتزم به»[١٠].

وانطلاق النقد القديم من اللغة كان يهدف إلى الكشف عن المعنى. واستيفاء الشروط الجيدة فى الشكل، لابد معه من أن تكون هذه الشروط نابعة من داخل الفن.

* * *

وكان الجاحظ «أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى ولاء البصرى مولدا، والمتوفى سنة ٢٥٥هـ» من الذين يؤكدون على أهمية الصياغة؛ باعتبارها تشكل جوهر الأدب، وإذا كان قد اشتهر بحديثة المستفيض عن الصياغة - حتى عد هذا الحديث مقابلا تماما لرأى (أبى عمرو الشيبانى) الذى يفضل المعنى - فإن الدارس المحقق يدرك أنه لم يهمل جانب المعنى، ولكنه

---

٩) انظر: جيمس فريزر (الغصن الذهبى) ترجمة أحمد أبوزيد. القاهرة ص٢٢.

١٠) د. أحمد شمس الدين الحجاجى. الأسطورة حـ٢ ص ٣٨٣.

يرى أن الصياغة إذا وقعت فى إطار السياق الذى يتطلبها، تحقق الأدب الحقيقى.

وهو فى ذلك يقول: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا... صنع فى القلوب صنع الغيث فى التربة الكريمة»(١١)

وقد كان مصدر الخلط نابعا من قوله «وذهب الشيخ (يعنى أبا عمرو الشيبانى) إلى استحسان المعنى، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى، والمدنى وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(١٢)

فالجاحظ لم يزر بالمعنى، وإنما الذى قصد إليه بيان أن الصياغة هى التى تميز الأديب والشاعر بخاصة - عن غيره، فقد يتناول الشاعر معنى فيعبر عنه، ويتناوله فى الوقت نفسه من ليس له دراية بصناعة الأدب فيحسن عند الأول، ولا يحسن عند الثانى؛ لأن الشاعر سكب هذا المعنى فى صياغة محكمة وخيال جمالى، وانفعال صادق، فكان معناه مخالطا لمشاعره، فاستقر فى فكر المتلقى ومشاعره.

فالجاحظ لم يجحد المعنى، ولم ينكر نداء سياقه الذى يشكل الصياغة تشكيلا بليغا. كما أنه يؤكد على أن هناك معان يبتدعها الشاعر، ولا يقدر أحد على مجاراته فيها.

وقد كان الجاحظ يصدر حكمه النقدى واضعا فى ذهنه طبيعة (السياق) ومدى قدرته على انتقاء الشكل لتحقيق المعنى. بما يكشف فى النهاية عن

---

١١) الجاحظ. البيان والتبيين جـ ١ ص ٨٣.

١٢) الجاحظ: الحيوان. جـ ٣ ص ١٣١.

عنصرين يعدان جوهر الأدب بعامة، والشعر بخاصة، وهما: الجمال الفكرى الذى أراد به النقاد فى بعض مراحل التطور (إنسانية المضمون).

والجمال التعبيرى الذى يتمثل فى طرق تشكيل العبارة، من حيث العناصر اللغوية ـ صوتيا وتركيبيا ـ ومن حيث التشكيلات البلاغية؛ فقد كان الجاحظ أول من بحث قضايا البلاغة والنقد فى كتاب واحد (البيان والتبيين). حيث اهتم بقضية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، من خلال سياق المعنى الذى يناسب حال المخاطب، وأدرك أن تحقق المطابقة يعد مقياسا لجودة الكلام ولن تتحقق هذه المطابقة إلا ببلوغ الكلام حظا غير يسير من البلاغة والإصابة.

والجاحظ كرائد من رواد النقد القديم يكتشف بفكره المتقدم عناصر فى الصياغة، تعد أساسا من أهم الأسس التى ينادى بها المنهج اللغوى فى النقد المعاصر، وبخاصة فى الاتجاه البنيوى: الذى يرى أن سياق النص لابد أن يكون لغويا يرتبط بالمرجعية اللغوية، للشاعر، أو القارئ على السواء. فلكل أديب أو شاعر ألفاظه أو معجمه اللغوى الخاص.

فيقول: «ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كل بليغ فى الأرض وصاحب كلام منثور، وكل شاعر فى الأرض، وصاحب كلام موزون.فلابد أن يكون قد لهج وألف ألفاظا بأعيانها؛ ليديرها فى كلامه وإن كان واسع العلم غزير المعانى كثير اللفظ»(١٣)

ومن خلال هذين العنصرين: العنصر البلاغى المتمثل فى ضرورة «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» من حيث إلقاء المعنى. والعنصر اللغوى الذى يعنى خصوصية الصياغة اللفظية عند الأديب. تتضح معالم اتجاه «الجاحظ» النقدى. هذا المنهج القائم على الربط بين المعنى فى السياق، وقدرة الشاعر على التشكيل، بما يسعفه مخزونه اللغوى والثقافى بعامة، بحيث يقوم التشكيل

---

١٣) البيان والتبين حـ ٣ ص ١٣٩.

الخاص - الذى استدعاه السياق الخاص بالمعنى - بإبراز المعنى بالصورة التى بها يصل إلى المتلقى فى صورة هى أتم من ناحية الإقناع، وأكمل من ناحية التأثير. وهذا فى نظره هو جوهر البيان الذى قال عنه:

هو «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى»(١٤)

ويمكن أن نتعرف من خلال منهج الجاحظ فى النقد على الملامح الآتية:

أولا: قدرة الأديب على أن يأتى بمعان لا يقدر أحد على مجاراته فيها مما يؤكد أن المعنى له عنده دور كبير؛ لأنه يعنى السياق الذى يتصل بالقائل من ناحية رغبته فى توصيل المعنى للمتلقى، كما يتصل بمستوى المتلقى فكريا ووجدانيا، وتحقق العنصرين يجعل المعنى مطابقا لمقتضى الحال.

ثانيا: أن سياق المعنى من أجل أن يحقق هذه المطابقة - أعنى مطابقة الكلام لمقتضى الحال - لابد أن ينتقى تشكيلا لغويا وبلاغيا، هذا التشكيل هو أنسب أشكال الصياغة الفنية لهذا المعنى.

ثالثا: توصل الجاحظ - وكان ذلك فى القرن الثالث الهجرى - إلى ما يمكن أن يعد أصلا من أصول الاتجاه (البنيوى) فى النقد المعاصر. يتمثل فى قضية (السياق) فلكل أديب: ناثرا كان أو شاعرا معجم لغوى خاص، يرتكز عليه، ويمتح منه أثناء الإبداع، غير أن الجاحظ يربط هذا المعجم اللغوى بالدلالات الوضعية للألفاظ، تلك الدَلالات التى يتكون منها المعنى كقضية يحرص القائل على توصيلها كما يحرص المتلقى على التوصل إليها، على غير ما يرى أتباع الاتجاه (البنيوى) فى النقد المعاصر.

وهكذا نجد أن للجاحظ فضل السبق فى قضايا ظلت من أهم مباحث النقد الأدبى فى القرون الماضية، ثم إذ ببعض هذه القضايا تلتقى التقاء حميما مع

---

١٤) البيان والتبيين حـ ١ ص ٧٦).

أحدث المناهج النقدية المعاصرة، التى تهتم بالسياق، وأثره فى انتقاء المفردات اللغوية و(تفسيرها) لتتحقق إيحاءاتها المرتبطة بالمتلقى.

* * *

وقد اتخذ مفهوم السياق عند القاضى عبد العزيز الجرجانى المتوفى سنة ٣٩٢هـ شكلا قريبا مما كان عليه عند الجاحظ، وإن كان أكمل، وأوضح من حيث علاقة المضمون بالشكل الخارجى، بل إنه ليكاد يلغى هذه الثنائية أعنى المضمون والشكل، فيجعل الشكل هو المضمون الظاهر، والمضمون هو الشكل المستتر، غير أنه اتفق مع الجاحظ فى أن المضمون لا يتحدد بعيدا عن الشكل الخاص الذى يتشكل منه، أى أن أى مضمون (أو معنى) يتشكل بعدة أشكال، ولكن هناك شكلا واحدا فقط يمكن أن يتحقق المضمون من خلاله، ومن ثم لا يمكن تناول المعنى بمعزل عن الصياغة، كما أن الصياغة استجابة ضرورية للسياق الذى يشكل المعنى، وقد كانت هذه الفكرة نواة لما يمكن أن يسمى بـ (المنهج الشكلى The Formal Approach) يقول فى كتابه (الوساطة..)(١٥) «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفى أوصاف الكلام، وتذهب فى الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سببا، ولما خصت به مقتضيا. ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى - فى الإحكام والصنعة، وفى الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار - أحلى وأرشق؟ وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل: ولكان أقصى ما فى وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب ألطف، وهو بالطبع أليق. ولم تعدم

١٥) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ٤١٢).

مع هذه الحال معار ضا يقول لك... ألم يجتمع لها كيت وكيت.... يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر»

فالقاضى الجرجانى يؤكد على أن التفنن الظاهرى فى الصورة لا يحقق الفن، ولكن التأثير الحقيقى يتحقق حين يستطيع الفنان أن يجعلك تقف مشدوها أمام الصورة، قد ملكت عليك زمام نفسك، تردد فى نفسك:هذا هو الفن.

«وكذلك الكلام منثوره ومنظومه... تجد منه المحكم الوثيق، والجزل القوى، والمصنع المحكم، والمنمق الموشح... ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، وترى بينه وبين ضميرك فجوة»

فالصنعة فى الشكل لا تحقق فنا، إنما الفن هو امتزاج بين المضمون وصورته، بحيث تكون هذه الصورة محتوية على أبعاد المضمون،تأتلق من خلاله، ويكون المضمون مستدعيا هذه الصورة معانقا لها، ومن ثم يتحقق لهذا الكلام جوهر الفن، المتمثل فى : الإقناع والتأثير، وهذا التأثير ناشئ عن تجسد اللفظ وتصوره، فهو الذى استثاره معنى معين، مرتبط بإحساس معين، فى سياق خاص، ولاشك أن هذا الشكل يمكن أن يتغير إذا تغير السياق؛ لأنه حينئذ - أى السياق - يتطلب شكلا جديدا.

(إذن فلا سبيل إلى الكشف عن المعنى الخاص إلا من خلال التعرف التفصيلى علي سمات هذا الشكل الخاص، وينتج عن هذا أن الجهد الذي يبذل عادة فى محاولة نثر معانى الشعر - مثلا أو الحديث عن هذه المعانى، من خلال ما استقر سلفا فى الذهن عنها، أو من خلال الخبرة المستفادة من الواقع الخارجى بها محاولة لا طائل تحتها؛ وذلك لأنها لا تقدم فى الواقع العملى عونا يذكر على فهم المعنى الأدبى، والكشف عن جوهره، باعتباره معنى فريدا لا يتكرر»(١٦)

١٦) د. محمود الربيعى: نصوص من النقد العربى ص ٣٩

وقد حاول الدكتور محمود الربيعى أن ينفى عن نفسه محاولة سلك القاضى الجرجانى فى عداد نقاد «المدرسة الشكلية» المعاصرة، مؤكدا على أنه فقط يمكن الاستفادة بعبارات القاضى الجرجانى - في ضوء المنهج الشكلى فى النقد الحديث فى وضع اساس صالح نبنى عليه وننميه بحيث تتكون لنا فى النهاية بداية طبيعية لطريق يوصلنا إلى نظرية نقدية تعتمد على التراث، وتتطور فى ضوء معطيات الحاضر»(١٧)

ولست من المؤيدين لهذا التحفظ الذى أراد أن يحتمى به د. الربيعى فالمنهج الشكلى الحديث، منهج لغوى، وقد كان نقاد الأدب العربى لغويين، وتوصلوا إلى ملامح نقدية لا تقل فعالية عن الملامح التى توصل إليها المنهج الشكلى والأسلوبى والبنيوى - كما سيتضح ذلك(١٨)- وقد كان الفكر العربى واحدا من المحاور التى شاعت فى الآداب العالمية، ومن المؤكد أن أمثال هذه النظرات التى يحويها النقد العربى القديم، قد لاقت عند النقاد الأوربيين أرضا خصبة، أو تفهما ما، مهما كان محدودا، فاستغلوا من هذه النظرات، ما رأوها قادرة على التعبير عن منهجهم في النقد المرتبط بمنهجهم الفكرى والاجتماعى، حيث تخلو حياتهم من المعنى العام الذي كان العرب يتمسكون به، ومن ثم أصبح المضمون العام عندهم - أى عند الأوربيين - لا يعنى ما يعنيه عند النقاد العرب. فالقضية إذا: أن العرب توصلوا إلى اتجاهات نقدية تكاد تكون متكاملة مع حياتهم، وتبقى المناهج الأوربية فى النقد الحديث متفاوتة من حيث النظر إلى المضمون: فله فى المنهج الشكلى مفهوم يختلف عنه فى الاتجاه الأسلوبى، أو الاتجاه البنيوى.

الأمر إذن لا يحتاج إلى تحفظ، ولكنه يحتاج إلي القول بأثر النقد العربى القديم فى أحدث الاتجاهات النقدية المعاصرة، باعتباره جزءا من التراث الفكرى

---

١٧) المرجع السابق ص ٤٢.

١٨) سنتعرض لهذه القضية فى الفصل الثالث الاتجاه اللغوى فى النقد).

العالمى. وإذا كان القاضى الجرجانى قد تنبه إلى العلاقة الحميمة بين سياق المعنى وطريقة تشكيله، فقد تنبه إلى بعد آخر، وهو مفهوم الشكل:

إذ ليس معناه التفنن فى أنواع البديع، أو الوزن مثلا ، وإنما هو: طريقة بناء المعنى، ومناسبة التركيب اللغوى لسياق هذا المعنى، حتى لو لم يكن في الكلام بديع. كما تنبه إلي أن إيقاع الوزن ودرجة هذا الإيقاع، إلى جانب الإيقاع اللغوى، يمثلان جانبا مهما من تحقيق المعنى الذي يحويه السياق:

ويمكن أن نستخلص من رأى القاضى الجرجانى:

أولا : - ليس هناك شكل منفصل عن المضمون.

ثانيا : - الشكل هو الذى يحدد أبعاد المعنى الشعرى: لأن السياق هو الذي استدعى هذا الشكل من بين عدة أشكال يمكن أن تحقق المعنى بدرجات متفاوته، ويبقى هناك شكل واحد من بين هذه الأشكال يمكن أن يعبر عن المعنى بما يقنع، ويؤثر به.

ثالثا : - كان القاضى الجرجانى من النقاد الذين بقيت آراؤهم عبر الأجيال، ووصلت إلينا متغلغلة فى النقد، حتى ليمكن أن نقول إن هناك أكثر من ملمح يربط بينها وبين أحدث المناهج النقدية المعاصرة

* * *

وقد كان لقضية (السياق) مفهوم يكاد يكون متكاملا عند عبد القاهر الجرجانى المتوفى سنة ٤٧١ هـ.

فقد رأى أن المعنى له مستويان : المستوى النفسى، والمستوى اللغوى. أى مستوى الوعى، قبل أن يتلبس باللغة، ثم المستوى الآخر الذي يكتسب الأبعاد الخاصة بعد إبرازه في أسلوب لغوى، وهذا المستوى الأخير: أى مستوى المعنى في إطار التفاعل بين دلالات الألفاظ مع دلالات التركيب. أو ما يسميه عبد القاهر (النظم) هو ما نحن بصدده، لأنه لا يتحدد بعيدا عن السياق. وقد عبر

عبد القاهر عن هذين المرحلتين من مراحل المعنى بتعبيرين آخرين فى بعض المواضع، التعبير الأول: الغرض، وهو الفكرة قبل أن تتشكل أو تصاغ فى أسلوب.

والتعبير الثانى: هو المعنى: وهو ما نتج عن تفاعل دلالات الألفاظ مع دلالات النحو.

ويجب ألا يفوتنا أنه كان أحيانا يستعمل المعنى بمعنى الغرض، وأخرى يستعمله بمعنى الدلالة. ونادرا ما كان يحدث ذلك. ولكن المنهج الذى سار عليه فى كتابه «دلائل الإعجاز» هو: أن المعنى ليس سوى محصلة التفاعل الدلالى بين معانى الألفاظ، ودلالات التركيب، فى إطار سياق يستدعى هذا الشكل ويتطلبه.

وليس بخاف علي الذين يهتمون بجهد عبد القاهر الجرجانى، أن دلالات الألفاظ التى يريدها، لا تعنى الدلالة الوضعية فحسب، ودلالات النحو كذلك لا تعنى التركيب المعيارى؛ لأن الألفاظ كدوال على معانيها، لا تكتسب دلالتها الفنية، ومن ثم لا تكتسب بلاغتها وحيويتها ومناسبتها للسياق إلا إذا دخلت فى علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ. كما أن قوانين النحو المعيارية، لا تؤدى إلى التفاضل فى مستوى الصياغة بين شاعر وشاعر، وإنما يحدث ذلك حين يتحقق (النظم) أى ما ينتج من دلالة الألفاظ والتركيب. وفى هذه الحال تصبح دلالات الألفاظ، والتركيب النحوى المعيارى ليسا سوى مدخلين يوظفهما الشاعر. فيكتشف أن وراءهما قدر هائل من الحرية تتيح للمتكلم أن يختار الصيغ والأساليب المعبرة عن المعنى الذى يقصده[١٩] أو بعبارة أخرى، المناسبة للسياق الذى قصد إليه ومن ثم تصبح صورة المعنى قادرة على الاستيلاء على النفوس، ولن يتحقق ذلك «من غير أن يؤتى المعنى من الجهة التى هى

١٩) انظر د. نصر أبو زيد فى مقال بعنوان (مفهوم النظم عند عبد القاهر) مجلة فصول مج ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤ ص ١٦.

أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية»[٢٠].

وعبد القاهر بهذا يفرق بين اللغة باعتبار أن ألفاظها دوال على معان وضعت لها، كما أن التركيب النحوى المعيارى له هدف به يجعل الكلام ممكنا - وبين الشعر باعتباره إعادة تركيب الكلام في إطار الممكنات التى لا تكسر قاعدة نحوية، ولكنه (أى الكلام) يحقق استجابة دلالية ونفسية بطريقة فنية، ومن ثم يمكن أن نقول: هناك مستوى من الشعر أعلى من مستوى. مع أن كل الشعراء يستخدمون ألفاظا متشابهة، ولها دلالات وضعية محددة، كما أنهم يوظفون تراكيب نحوية، لا تخرج عن قوانين النحو، ويبقى الفن فى إعادة تركيب الألفاظ، والتنوع فى التراكيب فى إطار الممكنات التى أتاحها علم النحو بشكل يحقق مناسبة هذا التعبير للسياق المرتبط بالمعنى.

ويطلق عبد القاهر على القوانين المعيارية للنحو (أصول النحو). ويطلق مصطلح (علم النحو) على الفروق بين الأساليب المختلفة فى الكلام من حيث التقديم والتأخير.. الخ.هى إذن فروق فى الدلالة تحول الكلام من مستوى إلي مستوي آخر، هذه الفروق هى مدار المعنى والدلالة، هى فروق فردية تحدد مستويات الكلام الأدبى، وهذه الفروق ترجع إلى المتكلم لا إلى طبيعة اللغة، فالمتكلم هو الذى يقيم علاقات يتوخى فيها معانى النحو، وليس قواعده.[٢١]

فهو - أى المتكلم - يختار الصياغة التى «تقتفى فى نظمها أثار المعانى وترتيبها على حسب ترتيب المعانى في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض (أى أنه) ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه

---

٢٠) دلائل الإعجاز ص ٨٧.

٢١) انظر السابق ص ١٥.

العقل»[٢٢] وتلاقى المعانى على ما اقتضاه العقل أو على حسب ترتيب المعانى في النفس يعنى: أن التغير فى بناء المعنى فى المستوى النفسى يتبعه تغير فى الشكل الخارجى.

فالعمل الشعرى ينمو على أساس نفسى « أو يتعامل مع منطقة قريبة من المنطقة التى يمكن أن نسميها (سيكولوجية البناء الشعرى) »[٢٣] فالألفاظ أوعية للمعانى، ولهذا فهى (لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فى النطق[٢٤].

والأولوية هنا لا تعنى الدلالة الوضعية، وإنما تعنى دلالة التركيب الجديد الذى يتحقق به المعنى النفسى قبل التشكيل؛ لأن وضع اللفظ بدلالته الوضعية لا يحقق المعنى الذي يشعر النفس أن قد تحقق لها ما أرادت. ثم يشير عبد القاهر إلى بعض العبارات التى قد توقع فى لبس، مثل (لفظ متمكن) ولفظ (قلق ناب) فيقول: «لما كانت المعانى إنما تتبين بالألفاظ وكان لا سبيل للمرتب لها، والجامع شملها، إلي أن يعلمك ما صنع فى ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ فى نطقه، تجوّزوا فكنوا عن ترتيب المعانى بترتيب الألفاظ ثم بالألفاظ بحذف الترتيب، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض، وكشف عن المراد، كقولهم (لفظ متمكن) يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشئ الحاصل فى مكان صالح يطمئن فيه، ولفظ «قلق ناب» يريدون أنه من أجل أن معناه غير موافق لما يليه كالحاصل فى مكان لا يصلح له، فهو لا يستطيع الطمأنينة فيه»[٢٥]

---

٢٢) دلائل الإعجاز ص ٩٣.

٢٣) انظر د. محمود الربيعى. نصوص من النقد العربى ص ٢٨.

٢٤) دلائل الإعجاز ص ٩٥.

٢٥) السابق ص ١٠٣.

وفى هذا النص يؤكد عبد القاهر على أن المعنى قبل التشكيل غيره بعد التشكيل؛ لأنه اكتسب جماليات جديدة بالصياغة. كما أنه ألغى الثنائية بين اللفظ والمعنى، تلك الثنائية التى أهدر فيها نقاد القرن الثالث والرابع الهجريين جهودا ووقتا.

كما أكد على دور (السياق) فى التشكيل؛ فإذا صادف اللفظ سياقا يتطلبه اطمأن فيه، وإذا لم يوافق سياق المعنى كان نابيا وقلقا؛ لأنه لم يتواءم مع ما يستدعيه السياق.

ويضرب عبد القاهر لذلك أمثلة، تؤكد دور السياق فى انتقاء الألفاظ، وأن الكلمة قد تروق وتؤنس فى موضع، وتراها تثقل وتوحش فى موضع آخر، كلفظ الأخدع فى قول الشاعر:

ولما رأيت البشر أعرض دوننا وجالت بنات الشوق يَحْنُنَّ نُزَّعا

بكت عينى اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

تلفتُّ نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء ليتاوأخدعا[٢٦]

فلفظ الأخدع يأتلف مع السياق؛ لأن وجع الأخدع دليل على طول التلفت لشده الارتباط بالمكان.

ويكون للفظ نفسه «من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك (أى فى البيت: تلفت... الخ) من الروح والخفة والإيناس والبهجة»[٢٧] وذلك كما فى بيت أبى تمام:

يادهر قوِّم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

فلو أن الدلالة اللغوية هى أساس التفاضل لما حسنت فى موضع[٢٨]

---

٢٦) دلائل الإعجاز ص ٩٠.

٢٧) السابق ص ٩١.

٢٨) السابق والموضع نفسه

وقبحت في آخر، لأن الدلالة واحدة فى الموضعين، ولكن السياق هو الذى ينطلب لفظا بعينه ليدل على معنى ما. فإذا صادف السياق هذا اللفظ قبله، واستقر اللفظ فيه، وإن لم يناسب اللفظ السياق كان - أى اللفظ - نابيا فى موضعه.

ولا يقتصر دور السياق على ضرورة وضع اللفظ حيث يكون ملائما لما بعده وما قبله، أو ضرورة العمد إلي تركيب معانى علم النحو تركيبا يحقق المعنى فى إطار السمات الفنية" التى تحقق جوهر الأدب بعامة، والشعر بخاصة، باعتباره يحرص على قدر من الجمال يفوق ما يحرص عليه النثر - لا يقتصر دور السياق على ذلك، بل يكون له بعد آخر فى التأليف، من حيث المجاز، ويتضح ذلك فى قول ابن المعتز:

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانيـــر

فيقول عبد القاهر «فإنك ترى هذه الاستعارة علي لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرتة لها. وإن شككت فاعمد إلى الجارّيْن والظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه، فقل: «سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره» ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة، وكيف تعدم أريحيتك التى كانت، وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها؟ ..... وهذا هو الذى أردت حين قلت لك: إن فى الاستعارة مالا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته»(٢٩).

فالاستعارة كبعد آخر من أبعاد المعنى، تحقق فى السياق ما يهدف إليه الشاعر، غير أنها تظل قليلة الجدوى، إذا لم ترد فى تركيب يبرز ما فيها من جوانب إيحائية، وهذه الجوانب نابعة من التركيب بقدر ما هى مرتبطة بالمجاز.

---

٢٩) دلائل الإعجاز ص ١٣١، ١٣٢

وهكذا يصبح التعبير الأدبى، والشعرى بخاصة، تعبيرا خاصا يصدر عن اختبار هياكل جديدة ليضيف إلى اللغة أبعادا جديدة فى الصوت وفى التركيب، وفى المجاز. فإذا عرفنا أن الأسلوبية الحديثة تهدف إلى دراسة الكوامن التعبيرية فى الأدب، والأنماط التى لانهاية لها، وحينئذ يكشف الأدب عن الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللغة العادية، وبهذا يصبح علم اللغة مهتما بما يقال فى اللغة، أما علم الأسلوب فيهتم بكيفية ما يقال فى اللغة - إذا عرفنا ذلك، أمكننا أن نقول إن عبد القاهر الجرجانى قد تنبه إلي قضايا أسلوبية قبل أن يتنبه إليها (تشوسكى Chomsky) ورومان جاكوبسن Jakobson (R.) بعد ذلك بقرون، ولم يكن عبد القاهر الجرجانى وحده الذى تنبه إلى قضايا شغلت النقاد المعاصرين على اختلاف مناهجهم، بل كان معه فى الميدان من تنبه إلى مقولة يرددها المنهج الأسلوبى المعاصر، مضمونها: إذا كان علم اللغة وصفيا.. والنقد الأدبى تقييميا.. فإن علم الأسلوب وصفى تقيممى[٣٠] وذلك الرائد هو «حازم القرطاجنى المتوفى سنة ٦٨٤ هـ - ١٢٨٥م.

* * *

فقد انطلق القرطاجنى من اللغة ليصدر أحكاما نقدية، مؤكدا على أن اللغة الأدبية هى لب التجربة الأدبية، وهى حقيقتها، والإبداع يكمن فى توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختبار، وإجادة التأليف فيقول «إن القول يصبح مقبولا عند السامع، في الإبداع: فى محاكاته، وتخييله على حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا عنه، بإبداع الصنعة فى اللفظ، وإجادة هيئته، ومناسبته لما وضع بإزائه»[٣١].

وقد كانت عنايته باللغة الأدبية، وقدرتها على إحداث الأثر الجمالى -

---

٣٠) د. عبده الراجحى: مجلة فصول عدد يناير سنة ١٩٨١ ص ١١٧

٣١) حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٣٤٦

ناشئة عن تصوره للمعانى الأدبية، أو الشعرية بخاصة. فالشعر عنده: وليد حركات النفس، أى وليد الانفعالات التى تتناوب النفوس، ومن قيام الشعر بوصف هذه الانفعالات، تتولد المعانى الشعرية، التى تحتاج إلى قدرة على الصياغة، لتربط الألفاظ بالمعانى»[٣٢] فالمعانى عنده إنما هى معان شعرية تقوم على عنصرين: الانفعال، والتوظيف اللغوى. وهو بهذا يفترق عن عبدالقاهر الجرجانى افتراقا جوهريا؛ فعبد القاهر يرى أن الأفكار التى يتطلب السياق تعبيرا مناسبا لها، إنما هى أفكار عقلية، مرتبطة بالتكوين المثالى للغة، والدلالة الوضعية للألفاظ أولا، ثم تتشكل المعانى بعد ذلك من خلال الصياغة. فالمعانى عنده مصدرها الفكر العقلى الذي يتيح رصد الطاقات النحوية الفعالة[٣٣] أما المعانى عند القرطاجنى فمصدرها الانفعال، ثم يأتى التشكيل ليؤكد على عنصر الانفعال، فيتحقق المعنى تحققا جماليا.

وإذا كان القرطاجنى يبتعد عن الجرجانى فى مفهوم المعانى الشعرية، فإنه يقترب من (أرسطو) حين يربط بين (الهيولى والصورة) فاللغة رموز لحالات نفسية، وهذه الحالات النفسية هى مادة الفكر، فللصوت اللغوى وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام النفس الداخلى.. وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسى من حيث هى رموز له كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة من حيث أن الأولى رموز للثانية، كما يقرب[٣٤] من الفلاسفة المسلمين الذين شغلوا بالنقد.كالفارابى وابن سينا.

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكرا منفصلا عن الأشياء، والحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسى، ومن ثم فإن جوهر الشئ عنده لا ينفصل عن تحققه المادى، ومن هنا كان عالم الشعر عنده كامنا فى المظاهر الحسية له - أى للشعر

---

٣٢) د. إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبى ص ٥٤٤

٣٣)د. محمد عبد المطلب - من مقال بعنوان «بين عبد القاهر و تشومسكى» مجلة فصول مج ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤ - ص ٣٣

٣٤) انظر د. محمد غنيمى هلال - النقد الأدبى الحديث ص ٤٢.

وهو الصياغة. فإيماءات الألفاظ، التى تمس انفعالا معينا هى التى تشكل المعني الشعرى. ومعنى هذا (أن الرموز بالمعني الدقيق هى تلك التى لا يكتفى فيها بمجرد الدلالة بحيث يكون هناك الطرفان فقط:

طرف العلامة من جهة، وطرف الشئ المدلول عليه من جهة أخرى، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين... يراد لها أن تنزو فى نفس الرائى، أو السامع، كلما وقع على رمز معين (فعلم الدولة مثلا) له ما لهذه الدولة من دلالة لكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ فى النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم.. والهلال رمز الإسلام... فكأن اسم الدولة ولفظ الهلال كلمتان، لكنهما يزيدان عن كونهما كلمتين، لكل منهما معنى معين، إذهما تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا.[٣٥]

فالصياغة هى التى تكون المعانى التى ترتبط بالانفعالات التى تتناوب النفس البشرية، أى أن الكلمات (تخزن فى داخلها مشاعر وإحساسات، وهى بتفاعلها مع غيرها فى داخل سياق لغوى قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة، وبذلك تكون اللغة فى يد الكاتب أو الأديب فى حركة (تشكيل) مستمرة، والفن الأدبى استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهى عند حد»[٣٦]

وكما كان أرسطو مصدرا من مصادر منهج القرطاجني النقدى، فقد كانت قضية حقيقة الشعر وعلاقته بحقيقة النفس، مستقاة من نقاد الفلاسفة كابن سينا، والفارابى[٣٧].

وهو لذلك يرى أن تناول معنى ما، يثير فى النفوس انفعلا، ويزيد من هذه

---

٣٥) د. زكى نجيب محمود فلسفة وفن ص ٤٣، ٤٤

٣٦) انظر. د. محمد العشماوى (قضايا النقدين القديم والجديد) ص ٢٤١

٣٧) انظر د إحسان عباس ـ تاريخ النقد... ص ٥٤٥.

الانفعال (طبيعة التوافق الموسيقى، وهذا التوافق الموسيقى يتمثل فى تلذذ السمع بجمال العبارة الشعرية، وهذا الجمال يعتمد على اختبار مادة اللفظ وتلاؤم التركيب»(٣٨)

ومهارة الإختبار، ثم مهارة التوظيف اللغوى، يحققان الوظيفة الجمالية فى إطار السياق الذي يجعل الشاعر متفرّدا بسمة تجعله نسيجا وحده فى الربط بين تحقق الوظيفة الجمالية والسياق.

وذلك لأن ارتباط اللفظ بمعنى ما فى إطار السياق له علاقة بالدرجة الدلالية أو الانفعالية لهذا المعنى، فالمعانى المرتبطة بالدلالة الوضعية للفظ قد لا تفى بالغرض، فيعمد الشاعر إلى ما يحقق المعنى المراد، بطريقة التصرف فى التركيب (مثلا) وحينئذ يتحقق معنى تال وردف للمعني الأول المرتبط بالدلالة الاصطلاحية، وهو ما يعبر عنه حازم القرطاجنى بـ (المعانى الثوانى) فيقول «وحق المعانى الثوانى أن تكون أشهر فى معناها من الأُوَل لتستوضح معانى الأول بمعانيها المثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيدا للمعنى، فإن كان المعنى أخفى منه فى الأول قبح إيراد الثوانى، لكونها زيادة فى الكلام من غير فائدة، فهى بمنزلة الحشو غير المفيد فى اللفظ. ولمناقضة المقصد الشعرى فى المحاكاة والتخيل يكون إتباع المشتهر بالخفى حيث يقصد زيادة المشتهر شهرة، أو تأكيد ما فيه من الاشتهار مناقضا للمقصد من حيث كان الواجب فى المحاكاة أن يتبع الشئ بما يفضله فى المعنى الذي قصد تمثيله به، أو يساويه، أو لا يبعد عن مساواته، وهى أدنى مراتب الكمال.

فالأول هى التى يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر (الشعر عنده يعنى الأدب بعامة) يقتضيان ذكرها، وبنية الكلام عليه، والثوانى هى التى لا تقتضى مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها)(٣٩).

---

٣٨) السابق ص. ٥٥

٣٩) منهاج البلغاء ص ٢٤.

ويعلق د. بدوى طبانه على هذا التفصيل قائلا: «وفى مثل هذا الكلام يبرز جانب العقل والتفكير ويطغى على جانب التذوق والإحساس، ولكنه مع ذلك يفتح آفاقا للتدبر يفضى إلى التسليم بهذه النظريات السديدة والأفكار الجيدة التى فصلها في فلسفة الفن الأدبى وأصوله»[٤٠] والحقيقة: أنه نهج المنهج العقلى من حيث التقسيم والتفريع، ومن حيث الاستثناء والإثبات، شأنه شأن الفلاسفة الذين تأثر بمنهجهم فى طريقة التفكير، أما فلسفة الفن الأدبى فقد تناولها فى غير هذا الموضع بعيدا عن جبرية الفرض العقلى والتقسيم المنطقى. فيقول «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، وأسلوبه، ونظامه، وتقوم فى خياله - صورة، أوصور ينفعل بها؛ لتخيلها وتصورها، أو تصور شئ آخر بها، انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.[٤١]

وهذا التخييل الذى يتحدث عنه القرطاجنى، نشأ عن التأثير الذى يحدثه التركيب فى إطار السياق، حين يكون التركيب انحرافا عن المعيار.

وبهذا يصبح الخروج على المعيار، ضرورة حيوية يتطلبها السياق لتحقيق التأثير الذى يحقق بدوره السحر والبيان، جوهر الأدب بعامة.

ومن هنا نجد القرطاجنى، يؤكد على أن الشعر تختلف مذاهبه، وأنحاء الاعتماد فيه (بحسب الجهة أو الجهات التى يعتنى الشاعر فيها بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض من النفوس لفعل شئ أو تركه، أو التى هى أعوان للعمدة. وتلك الجهات هى ما يرجع إلي القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له»[٤٢].

أما ما يرجع إلي القول نفسه، فهذا يعنى أن النص أصبح المحور من حيث

---

٤٠) د. بدوى طبانة - البيان العربى ص ٣١٤.

٤١) منهاج البلغاء ص ٨٩.

٤٢) منهاج البلغاء ص ٣٤٦.

ارتباطه بحركات النفس، وبالانفعالات المختلفة، فالجمال هنا ناشئ عن طريقة الصياغة التى أعادت التركيب بطريقة هى ألصق بما تتطلبه النفس، ولم تعد الدلالة الاصطلاحية هى المحور، ولكنها تأتى فى المرتبة الثانية، لأن المعنى الشعرى محور النص لا تستطيع مفردات اللغة أداءه كما لا يقدر التركيب المعيارى احتواء أبعاده الجمالية.

والمعنى الشعرى فى هذه الحالة يقترب من المعانى الإنسانية العامة؛ لأن الشاعر وظف السياق - وهو ما يطلق عليه القرطاجنى «المقول فيه» توظيفا جماليا من حيث احتواؤه على ما يمس النفس البشرية بعامة، وقد ربط ذلك بالصياغة التى يشترك فى فهمها - وفى الإحساس بمكنونها - كل الناس.

وقد يعتنى الشاعر بإبراز ما يمس انفعالاته هو، وهى انفعالات مهما كانت خاصة به، فإنها فى بعض ملامحها تمثل عنصرا مشتركا،باعتباره واحدا من الناس، وتبقى الأصالة، والقدرة على التفرد فى التعبير، من العوامل التى تؤكد على صدق الانفعال الذى يظهر من خلال السياق.

وإن من يتأمل حديث القرطاجنى يجد فيه ملامح،اتخذها الأوربيون أسسا لمذهب نقدى ملأ الساحة الفكرية فى النصف الثانى من القرن العشرين - أى بعد سبعمائة عام من حديثه - وهو الاتجاه البنيوى.

ويبقى الفارق بين اتجاهه واتجاه البنيويين قائما من حيث العلاقة بين الشاعر والمتلقى، تلك العلاقة التي يحرص عليها النقد العربى القديم، مع اختلاف وجهات النظر من حيث الاهتمام بالدلالات الوضعية أو التركيب المعيارى، أو من حيث إعادة التركيب، وإدخال الألفاظ فى سياقات جديدة لتشكيل علاقات تتفق مع السياق، وتحقق هدف الشاعر - وأما النقد البنيوى فله فى هذه العلاقة - أى بين القائل والمتلقى - رأى آخر سنتعرض له فى الاتجاه اللغوى المعاصر.

* * *

والخلاصة:

أولا: إن النقد القديم ينطلق من اللغة ليكشف عن أبعاد المعنى، فيصبح المعنى إنسانيا ويخضع التعبير له، ومع انطلاقه من الشكل اللغوى فإنه يهتم بالمعنى الشعرى المرتكز على المعنى المعيارى،كما يرى عبد القاهر الجرجانى، ومن نهج نهجه، أو يهتم بالمعنى الشعرى المرتبط بالانفعالات النفسية، ويبقى دور الدلالة الوضعية للألفاظ دلالة ثانوية، هدفها إقامة صلة انتماء للصياغة إلى سياقها الشعرى، كما يرى حازم القرطاجنى. ويبقى المعنى الشعرى هو محور أبحاث النقاد العرب جميعا. ولا شك فأن الدراسات اللغوية والنحوية فتحت أمام النقد العربى آفاقا واسعة، لم يكن قادرا بدونها على أن يكون نقدا متميزا،على الرغم من أوجه الخلاف بين اللغويين والنحويين، ونقاد الأدب، وقد تنبه الأوربيون فيما بعد إلى أهمية الدراسات اللغوية، فيقول (ستانلى هايمن) ولاشك أن الدراسات فى حقل اللغويات والتى تعد إضافة إلى الحقل الجديد من السمانتية أى التى تدور حول علم المعنى Semantics قد منحت النقد آفاقا واسعة لم تكن من قبل مستكشفة إلا قليلا[٤٣]! وقد انطلق النقد العربى من الدراسات اللغوية والنحوية، ولمس قضايا نقدية شكلت معالم النقد القديم بعامة:

فالجاحظ يدرك أن السياق اللغوى يحتوى على مرجعية لغوية من حيث أن كل شاعر أو أديب لا بد أن يكون قد لهج وألف ألفاظا بعينها تشكل له سياقا خاصا يحقق أبعاد المعنى الذى يريده.

أما القاضى عبد العزيز الجرجانى، فيرى أن المعنى الواحد يمكن أن يتشكل بعدة أشكال، غير أن السياق يختار شكلا خاصا من بين هذه الأشكال، يكون هو الصياغة المثلى للدلالة على محور هذا السياق.

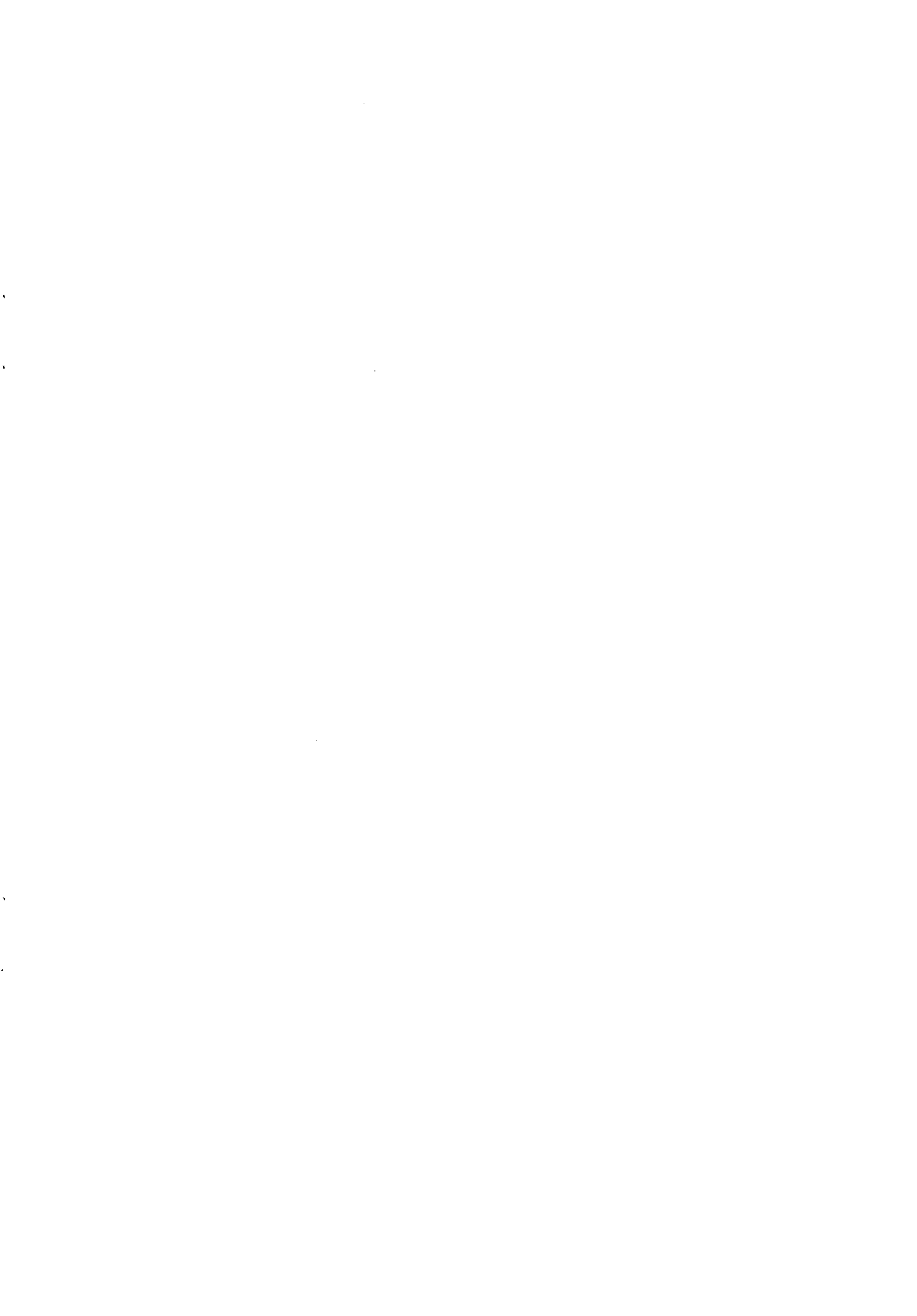
ويأتى عبد القاهر الجرجانى، ليقدم مفهوما أكثر نضجا لمعنى السياق من خلال دراسة الكوامن التعبيرية التى تمثل الفرق الجوهرى بين اللغة بالمعنى العام

والأسلوب الأدبى، وهو ما يشكل ملمحا من ملامح الاتجاه النقدى اللغوى فى العصر الحديث، وأعنى بذلك المدرسة الأسلوبية.

أما حازم القرطاجنى فيقترب كثيرا من المنهج البنيوي، ويتحدث عن السياق بشكل يمكن أن نقول: إنه بثقافته الثنائية (العربية واليونانية) قد تطرق إلى جذر، تطرق إليه الأوربيون بعده. وهذا الجذر استثمر بعد ذلك فأصبح معلما من معالم هذا المنهج. أعنى: المنهج البنيوى فى النقد. غير أن آراء الجاحظ، والقاضى الجرجانى، وعبد القاهر، والقرطاجنى، تؤكد على حرص القائل على أن يطابق كلامه مقتضى حال السامع: فيما يخص المعنى، أو فيما يخص الأثر الانفعالى، الذى يمس النفس، فيلهمها انبساطا أو انقباضا. وقد يكون هذا هو الفرق الجوهرى بين الاتجاه اللغوى فى النقد العربى، والاتجاه البنيوى الذى لا يهتم بالعلاقة بين المبدع والمتلقى، من حيث توصيل معنى معين.

ثانيا:

إن انطلاق النقد القديم من الصياغة، وارتباطه بالمعنى الشعرى، بعد به كثيرا عن تناول المضامين ذات الدلالة السياسية، أو الاجتماعية على نحو يتضمن حيدة وواقعية. كما أن الإيماءات الاقتصادية، أو التى تتضمن بعض الملامح النفسية، لم تكن ترد إلا شذرات ينقصها الاستقراء، الذى يسوغ الإقناع بها، على غير ما تحقق بعد ذلك فى المنهج الجديد فى النقد. وقد كان التأثر بالمذاهب الأوربية يقف من وراء هذا التغير فى وجهة النظر النقدية العربية.



الفصل الثانى

السياق فى النقد الأدبى الحديث

- طبيعة السياق فى المضمون الذاتى
- عوامل التأثير فى سياق المضمون الموضوعى
- طبيعة السياق فى الأدب العربى المعاصر.



شكلت قضية (اللفظ والمعنى) - فى النقد القديم محور السياق الأدبى. ويقصد بالمعنى فى هذه القضية: المعنى العام، الذى يسميه عبد القاهر (الغرض).

والمعانى الجزئية التى تكون هذا المعنى الكلى، من خلال التشكيلات التى تمنح هذه المعانى ما يرقى بها إلى أن تكون فنا.

كما يقصد باللفظ هنا، المستويان: المستوى الوضعى للألفاظ، والمعيارى للتركيب. باعتبار أن هذا المستوى أساس يقوم عليه المستوى الآخر الذى يكشف عن فنية الصياغة، من حيث إن اللفظ يحمل شحنات انفعالية جديدة حين يوضع فى السياق المناسب، بحيث لا يقتصر دوره على أداء المعنى الذى وضعته اللغة، وإنما يبدو كما لو كان قد مسته عصا سحرية فألهبت دلالته بما لا يجافى أصل الوضع، ولكن يفوق فى إشعاعاته - وقدرته على تصوير المعانى الجزئية، ومن ثم المعنى الكلى - الدلالة المحدودة التى وضعتها اللغة. ويتصل بالصياغة الفنية كذلك، خروج التركيب على النمط المثالى الذى وضعته اللغة، وتُؤكد على أنه خروج على النمط المثالى وليس خروجا على إمكانات التركيب التى تسمح بها اللغة. إذ إن انتماءه إلى الإمكانات التى تسمح بها اللغة يجعل له معنى، وخروجه على النمط المثالى كان نداء للحركة النفسية ومدى تشكيلها للفكرة أو المعنى العام، الذي شكلته بعد ذلك معان جزئية حوت عناصر جديدة، تحقق بها ما يجعل الكلام شعرا، أو فنا.

* * *

غير أن مفهوم السياق فى النقد الحديث يرتكز على أساس فكرى، أطلق عليه النقاد (المضمون) الذى يعنى المادة الخام التى يستخدمها الشاعر، سواء أكانت فلسفة، أو أخلاقا، أو اجتماعا، أو سياسة، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى[1]. ولا شك أن هذا المضمون لا يتحقق إلا من خلال

(١) د. محمد زكى العشماوى، قضايا النقد بين القديم والحديث ص ٢٣٨.

الشكل الذى تتحقق من خلاله شروط الفن الأدبى: من وزن، وصورشعرية، وصياغة فنية، وما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال وانسجام فى الوحدة، أو تناظر فى الأجزاء.[٢] ومعنى هذا أن اتجاه النقد الحديث إلى المضمون، وورود أبعاد فكرية من خلال السياق الذى يرتبط به - لا ينسى أهمية الشكل؛ فالمضمون يستمد قيمته من طريقة التشكيل الفنى، المتمثل فى: الدلالة الصوتية، أو الدلالة التركيبية، وهو - أى المضمون - ليست له خصائص سابقة على التشكيل الفنى، والفن لا يتحقق فيه وحده، كما لا يتحقق فى الشكل وحده، ولكن الفن يتحقق فى النسبة بينهما، وهذه العلاقة وحدها هى ما يمكن أن نصفها بالفنية. فالمضمون يظهر فى صورة، والصورة ممتلئة بالمضمون[٣].

فالقضية إذن قضية منطلق، وبهذا تستطيع أن نقول، إن منطلق النقد الحديث هو العناية بالمضمون، دون أن يجحد الصورة التى تحوله إلى مضمون فنى. ومن هنا كان السياق فى النقد الحديث يرتبط بالجانب الفكرى، بحيث يقوم بدور التشكيل، مستدعيا مفردات جزئية تُنمىّ الأبعاد التى تكون الفكرة العامة، بصورة لم تكن عليها قبل أن يقوم السياق بدور التشكيل لها.

سياق الفكرة العامة إذن هو الذى يمنح الأفكار الجزئية أبعادا معينة، وهو الذى يدفع الشاعر إلى التركيز على جانب من جوانب الفكرة أكثر من الجوانب الأخرى؛ لأن الشاعر لا يعنيه إلا هذا الجانب، أوربما تشكل الجوانب الأخرى أبعادا ثانوية، هدفها التأكيد على بعد يعد محورا رئيسيا، وعلى هذا يظل الشكل تابعا للفكرة يحكم بجودته حين يوضح ما يدل عليه من معنى، ويحكم برداءته حين يختل المعنى، ولم يكن الشكل بكل زخمه وإيحاءاته هو المنطلق الأول للنقد الحديث.

والسياق هو الذى يكشف عن الرؤية من خلال منهج معين، فالناقد يستطيع

---

٢) السابق ص ٢٢٧.

٣) بندتوكر وتشيه. المجمل فى فلسفة الفن. ترجمة سامى الدوربى ص ٩٩.

من خلال تبنيه منهجا اجتماعيا أو نفسيا أو تاريخيا - أن يتتبع درجات تشكل الفكرة، من خلال السياق، فنمو الفكرة رهن بما يضيفه السياق إليها، بحيث يصبح هذه السياق نشاطا من نشاطات الفكرة أو إفرازا لها، وفى الوقت نفسه مشكلالها، هو فى المرحلة أولى سياق فكرى، وفى الثانية سياق جمالى، وأعنى بالسياق الجمالى هنا: ذلك الأثر الذى يحرك النفس نتيجة لانتقاء السياق لمفردات تعمق الإحساس بالفكرة والانفعال بها، وقد كانت قبل قيام السياق بدوره غفلا من هذا الملمح الجمالى، الذى قام بتحقيقه، علاقة التأثير المتبادلة بين الشكل والمضمون.

وهذا المضمون الذى عنى به النقد الحديث، والذي يقوم السياق بتشكيله تشكيلا فنيا:

أولا: قد يكون مضمونا ذاتيا.

ثانيا: قد يكون مضمونا موضوعيا، دون محاولة للفصل بين الذات والموضوع؛ إذ أن مثل هذا المحاولات تعد اعتسافا لطبائع الأشياء، وتجريدا للمحاور الأدبية من أحد عناصرها،التى لا تتحقق القيمة الفنية - فكريا وجماليا - إلا بها، ولكن التقسيم يعنى نقطة البدء فحسب: أى البدء بالذات باعتبارها محور المضمون،أو البدء بالموضوع الخارجى،باعتباره نقطة الانطلاق.

طبيعة السياق فى المضمون الذاتى

- الواقع الخارجى وعلاقته بالداخل النفسى عند الرومانتيكيين.
- أثر الاتجاه الرومانتيكى على تشكيل السياق فى الشعر العربى.

ليس جديدا على الأدب العربى أن يهتم بقضايا الذات، بل إن النقاد القدامى تنبهوا إلى مثل هذه المضامين، فقد كان (حازم القرطاجنى) يرى أن المعانى في الشعر لابد أن ترتبط بالانفعالات التى تنتاب النفس البشرية، وليس معنى هذا أن المضمون في النقد الحديث ينكر دور الذات فى التشكيل ولكن الذى نعنيه هو: أولا: أن علاقة الذات بالمضمون ليست جديدة على الأدب العربى. وقد تنبه إلى ذلك النقاد، من أمثال:حازم القرطاجنى، وقد سبقه إلى ذلك: ابن قتيبة، وابن طباطبا وغيرهما. ثانيا: أن المضمون الذاتى ليس معناه التعبير عن الانفعالات الشخصية،وتنكب القضايا التى تزحم الحياة، ويترك إلحاحها بصمات غائرة على نفسية الشاعر، بل إن المضمون الذاتى يشمل فى بعض صوره، قضايا الواقع، ولكن ملونة بلون الذات،الذى تبدو معه وكأنها قضية تخص الشاعر وحده، حتى ليجد الناقد نفسه مضطرا إلى اتخاذ منهج مناسب للنص، قد يكون المنهج النفسى، وقد عرف عن هذا الناقد أنه يميل إلى المنهج التاريخى، أو الفنى مثلا، غير أن طبيعة القضية فرضت عليه تعديلا فى المنهج ليتمكن من الوصول إلى قيمه العامة، ودلالته الخاصة.

المضمون الذاتى إذن مرتبط بخارج الذات، ولكن الذات تلونه بلون خاص، ويقوم السياق فى هذه الحالة باستقطاب عناصر فكرية مشابهة لهذا المضمون، وتقوم الذات بصبغ هذه العناصر لتنتمى إلى طبيعتها، وتبقى مهمة السياق قائمة على الاستدعاء،وتوظيف العناصر الجديدة - بعد اكتسابها طبيعة الذات الخاصة - لاستدعاء عناصر أخرى، وكل عنصر من هذه العناصر التى استدعاها السياق، تكون رافدا فنيا من روافد المضمون، الذى يبدو مكتملا باختيار التعبير، الذى يساعد على إبرازه والانفعال به. وقد شاعت مثل هذه المضامين فى الإبداع الشعرى العربى نتيجة للتأثر بالمذهب الرومانتيكى، الذى قام بدور فعال فى تغيير شكل الأدب الأوربى،منذ القرن الثامن عشر.

ولكن هذه المضامين شكلت محاور الأدب العربى بعامة، والشعر بخاصة فى

بداية القرن العشرين، وكان من أبرز الأسباب التى ساعدت على ذلك، تلك الجهود التى قامت بها مدرسة (الديوان)، وجماعة (أبوللو).

ولاشك فى أن للنقد دوراكبيرا فى الإبداع؛ إذ إن الشاعر يسترشد بآراء النقاد، ومن ثم يعدل فى مسيرته الإبداعية بما يتفق مع منطلقات النقد فى عصره.

ومع أن جماعة (أبو للو) كانت متأثرة بالمدرسة الفرنسية، وجماعة الديوان بالمدرسة الإنجليزية، إلا أنهما معا كانتا توليان الموضوع عناية تفوق عنايتهم بالشكل، غير أن الموضوع عندهما (أى عند مدرسة أبو للو التى تأثرت بالمدرسة الفرنسية. ومدرسة الديوان الذي تزعمها العقاد) كان أكثر ميلا إلي المذهب الرومانسى من حيث الطبيعة ومن حيث الصياغة. ويهدف دور الصياغة عند رواء مدرسة الديوان ومنهم العقاد - إلى توضيح المضمون، وطبعه فى وجدان المتلقى. يقول الأستاذ العقاد، فى معرض نقده لأحمد شوقى:

«فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها. ويحصى أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به.... وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فمازدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شئ واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك.

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان؛ فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلي صميم الأشياء، يمتاز الشاعر عما سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مضطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلي سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما

تزيد المرآة النور نورا.... وصفوة القول: أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلي مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية»(٤)

وإذا كان العقاد متأثرا باتجاهه النقدى برواد المدرسة الإنجليزية، فإن طه حسين تأثر برواد المدرسة الفرنسية من أمثال، تين، وبرونتير وسانت بيف.(٥) من حيث الميل إلى الموضوع، دون عناية كبيرة بالشكل. وقد قامت الفلسفة الرومانتيكية التى تأثر بها النقد العربى على أساس الوحدة بين الذات والموضوع؛ إذ هى في الحقيقة «ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد بـ (الرؤيا) التي هي تصوُّر الفنان للشئ الذى أمامه، أو بالتأمل الذى هو استغراق الذات فى الموضوع، وانتشارها فيه»(٦) فالشاعر - والفنان بعامة - يرى وراء كل حدث، وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية، بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية تكتسب الخلود واللازمنية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة(٧).

وإدراك الشاعر للحقيقة الخارجية برؤيته الخاصة يتم عن طريق الخيال، فهو وسيلة إدراك الحقائق. وقد آمن الرومانتيكيون بأن روعة الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة فى معناها الإنسانى الشامل. وثمة رباط وثيق بين الجمال والحدس أو الخيال، وهذا الجمال ليس صفة فى الشئ ذاته، بل هو إضافة من الذات على الموضوع(٨) كما يرى: كولردج،

٤) عباس محمود العقاد الديدان ص ٢٠، ٢١.

٥) مجلة فصول يناير سنة ١٩٨١ ندوة العدد بعنوان: (اتجاهات النقد الأدبي) ص ٢٠٢.

٦) د. محمد العشماوى. قضايا النقد ص ٢٨.

٧) السابق ص ٣١.

٨) انظر. د. مصطفى بدوى فى ترجمة «كولردج» ص٥.

وهيوم. وشلتج.

ويحدد (شلنج) الدور الذى يقوم به الخيال فى الوصول إلى الحقيقة، بتحديده العلاقة بين الذات والموضوع، أو بين الأنا واللاأنا.

وتتضح هذه العلاقة فى أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه، ولكى يزيل (شلنج sheling) التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرها مبدأ أعلى من الذات والموضوع يصير فى الوقت نفسه ذاتا وموضوعا، ففى تجربة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها، فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا، ويزول التناقض بينهما: والخيال عند الفنان هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتحدد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات؛ والعمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع، أو الروح والمادة، ذات الفنان وروحه من جهة، والمادة والطبيعة من جهة أخرى، وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة.[٩]

وموقف كولردج Coleridge) من الخيال يشبه موقف الفيلسوف (شلنج) فقد كان (شلنج) يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة، على أن الدور الذى يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات. ومن ثم لا يجمع الخيال مافى الطبيعة فحسب، ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق فى الطبيعة روحا واحدة، فإذا المتفرق فى الطبيعة يصبح كاملا وموحدا»[١٠]. كما يرى (كولردج) أن الخيال الشعرى «قوة تمكن الإنسان من الإدراك، إلا أنها تتجاوز هذا إلى (تشكيل جديد) يتحول فيها الواقع إلى المثالى، كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس، إلى

---

٩)د. مصطفى بدوى (كولردج) ص ٨٦.

١٠) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد ص ٥٩.

قدر من الإرادة الواعية المنظمة التى تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق بينها، وإيجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات»(١١)

وقد كان لهذه الآراء أثر على تغيير مسيرة الإبداع الأدبى فى أوربا، ثم انتقلت هذه الروح إلي الأدب العربى بفضل طلائع النقاد الذين اغترفوا من الثقافة الأوربية، وفى مقدمتهم مدرسة (الديوان) ومدرسة (أبوللو).

فقد كان لهاتين المدرستين فضل تنبيه الشعراء إلى إيجابية المنهج الجديد، ومحاولة الخروج من أسر القوالب المصنوعة، من حيث الأغراض الشعرية، ومن حيث طريقة تناولها، وقد كان لبعض الشعراء اتصال مباشر بهذه الثقافة، فنهلوا منها، وظهر تأثرهم واضحا فى شعرهم. ومن هؤلاء الشعراء أحمد شوقى، فقد تأثر بالمدرسة الفرنسية من خلال قراءة أدبها، حين كان يدرس فى فرنسا.

وقد بدت فى شعره ملامح الرومانتيكية من حيث الخيال ووظيفته، وظهر دور السياق فى تكوين الموضوع،الذى تحول بفعل الخيال إلى موضوع ذاتى، يلتمس بين الأشياء المتباعدة وحدة شعورية،فإذا المتفرق فى الواقع يصبح موحدا فى داخل النفس. ويمكن أن نستشهد على ذلك بأبيات قالها في منفاه بأسبانيا، وفيها يحن للوطن. والأبيات من قصيدة بعنوان «أندلسية»(١٢)

يانائح الطلح أشباه عوادينا	نشجى لواديك، أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يدا	قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمابنا البين أيكا غير سامرنا	ـ أخا الغريب ـ وظلا غير نادينا
كل رمته النوى: ريش الفراق لنا	سهما، وسل عليك البين سكينا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع	من الجناحين عىّ لا يلبينا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا	إن المصائب يجمعن المصابينا

---

١١) السابق ص ٦٠.

١٢) أحمد شوقى ـ الشوقيات حـ ٤ ص ١٠٤، ١٠٥، ١٠٧.

....

ياساري البرق يرمي عن جوانحنـــا	بعد الهدوء ويهمى من مآقينا
لما ترقـرق فى دمـع السمـــاء دمـا	هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا
إذا رسـا النجم لم ترقـأ محاجرنـا	حتى يزول ولم تهدأ تراقينا
بتنـا نقاسى الـدواهي من كـواكيـه	حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا
يبـدو النهـار فيخفيــه تجلدنــا	للشـامتـين، ويأسـوه تآسينـا

الأبيات تدور حول مضمون واقعى،أى حدث فى الواقع الخارجى: وهو نفى أحمد شوقى إلى أسبانيا. وهى قضية قد تحدث لأىٍّ من البشر، وإذا تناولها مؤرخ يتخذ من تسجيل الوقائع هدفا، لما زاد عن كونها نفيا من مصر إلي أسبانيا.

لكن بعد أن تناولها شوقى بشعره، هل بقيت محدودة بالأطر التى حدثت فيها؟ إنه يتحدث عن طائر له أشياء تخصه: واديه الذى عاش فيه أحلى ذكريايه، ثم هذا الوادى الجديد الذى أجبر على العيش فيه. الزمن وغدره بالطائر، والمصائب التى رماه بها. وفرة أطباء الجسد وفقد أطباء الروح. إن الطائر والمفردات التى تتعلق به وقعت فى سياق التعبير عن محنة شوقى. ولهذا أصبحت مثيرة لأشياء واقعية خاصة بشوقى، واختفت الفروق الدلالية بين أشياء الواقع الخاصة بالطائر، والمفردات الخاصة بالشاعر، وأصبحت الدلالة تشمل كل الارتباطات المتعلقة بمفردات الواقع؛ لأن وراء هذه المحسوسات وجدان واحد؛ ولذلك تحولت دلالات هذه الرموز إلي دلالة(الفقد والضياع) التى تطارد الأحياء: بشرا كانوا أو غير ذلك.

فوادى الشاعر الذى حرم منه،كان مرفأ أمن ومحبة، وكذلك وادى الطائر الذي أجبر على مغادرته، وفرق فى الدلالة الوضعية بينهما، أما في الدلالة

الوجدانية،فهما متماثلان. وهما أكثر تماثلا بعد النفى؛ إذ هما لم يعودا رمزين واقعيين، وإنما أصبحا رمزا واحدا،يعنى الغربة والفقد. ثم يستدعى السياق رموزا واقعية أخرى: البرق، والسماء، والمطر. غير أن دلالات هذه الرموز لم تعد محدودة، وإنما تحولت إلي دلالة إنسانية: لقد كانت السماء هادئة فدوى الرعد جوانبها، كما تنزل المصائب فتزلزل النفوس، والدلالة وقوع الكوارث من بين ثنايا الأمن، وإذا كان الرعد في حقيقته مبشرا بالمطر الذى يحيى الأرض، فإن الشاعر قد عدل هذه الدلالة وأخضعها لحركة النفس التى تخلع على الطبيعة شعورا مماثلا لما فى داخلها. لقد اهتزت السماء بالرعد فأمطرت، ولكن هذا المطر من بين لمعان البروق يعنى عند الشاعر نزف الدموع لما ألم به، لقد خضب الأرض بدموعه الدامية، حين رأى ترقرقها فى السماء.

ولاشك - كما قلنا - فى أن للبرق دلالة، وللسماء دلالة، وللمطر أخرى ولكن وقوع هذه المفردات فى سياق ما ألم بالشاعر، تجاوز عن دلالاتها، وأفرغ عليها ما يجعلها روافد - تابعة - للقضية الرئيسة. قضية آلام الغربة.

وإذا كانت هذه المفردات(البرق، السماء ، المطر) تعنى في السياق أثرا من آثار المعاناة، الذى حرك الصراع النفسى (و هو ما يعادل البرق)، فقد استدعى السياق رموز أخرى،هى أدل على موقف القوى المتجبرة من الضعيف الذى لا يملك إلا الرضوخ. ومن ثم تتحول الرموز التى يمكن أن تعد بوارق أمل إلى رموز هى دلائل على الذعر والرعب وفقد الأمل.

فللنجم دلالة، كم يرنو إليها المحبون! ولليل معنى: فيه تهجع النفوس، وتتورد الأحلام، وللنهار عيون، فيه تتحقق الآمال. غير أن وقوع النجم فى سياق مأساة الشاعر، قد جعله مثيرا للمدامع فلا ترقأ، شأنه شأن أعزاء النفوس الذين لا يجاهرون بأحزانهم، أما النهار فهو أشد وطأة؛ لأنه يفضح الأسرار، وعليه أن يُظهر من التجلد ما ترهق به نفسه ليرى تجلده الشامتون، والزمن - الذى يحوى الليل والنهار- يرميه بالليل سهما فيفجر دمعه، وبالنهار سهما

فيكبت ما يكاد يمزق نفسه. ثم هل رغب النجم فى أفوله بعد ضياء؟ وهل اطمأن النهار إلي غيابه بعد بزوغ؟ إنهما خاضعان لطبيعة الزمن: الأقوى والأقدر.

لقد اكتسبت المفردات الواقعية: الطائر وما يتصل به. والسماء ببرقها، ومطرها والزمن، بنجوم ليله، وشروق فجره - معانى وجدانية جديدة هى أساس الجمال فيها، أى أن الجمال الفنى هنا ليس صفة فى الموضوع، وهو النفى مثلا، وما استدعاه من مفردات واقعية وإنما الجمال صفة أضفتها الذات على الموضوع، وهذه الأشياء وإن بدت متعددة فى الواقع، فقد قامت الذات بإدراك وحدة مختفية وراءها، جعلت التجربة ليست خاصة بشوقى وإنما - كما قلنا - بكل الأحياء.

وهكذا يقوم السياق باستدعاء رموز فكرية - أى تعنى دلالات محددة - ثم تحولها إلي روافد وجدانية، تحول القضية من طبيعة تتعلق بالفهم، إلى طبيعة تدرك بالوجدان.

وقد تآزر مع السياق فى ذلك : أولا الإحساس الفطرى الطبيعى، أو (الحدس) كما يسميه (بندتو كروتشيه Benedetto Croce) (والخيال) كما يطلق عليه (كولردج) و(شلنج).

ثانيا: الإرادة الواعية التى تسعى إلي التوفيق بين المتناقضات، فتبدو كأنها تنتمى إلى مصدر واحد.

* * *

استدعاء السياق رموزا لها دلالات تؤلف مع المضمون وحدة تتجاوز الحسيات، يعنى أن هذه الرموز تستدعى من خلال اللغة، وبقدر قدرة الشاعر على انتقاء لغته، وطريقة توظيفها، يكون صدق التجربة وعمقها.

والشاعر فى التجربة السابقة استطاع أن يرقى بمضمونه عن مستوى الدلالات الحسية؛ ليصبح مضمونا وجدانيا، يرتبط بقضية إنسانية، وقد استعان

علي ذلك بخصائص فنية تتضح فى :

أولا: انتقاء الأصوات: فنوح الطائر، وأسى الشاعر، البيْن، الهم، المصائب، ثم: دمع السماء والبرق بعد الهدوء. والمحاجر التى لا ترقأ، الدواهى، حسرى....... الخ كلها أصوات ترتبط بمعان تبدو فى أول أمرها محدودة، ولكنها تستدعى مواقف متعددة، كل موقف له ارتباطات متنوعة، غير أنها تكون فى النهاية معنى يرتبط بوجدان له سمات مشتركة.

ثانيا: تنوع التركيب: فالشاعر ينادى الطائر:وهو ما يوحى بالإحساس بالتماثل، ثم يستخدم أسلوب الاستفهام: ماذا تقص؟ وهو استفهام يشعر بالرفض، ويستدعى المرارة من تحكم الأقوياء، ثم أسلوب الشرط (إن يك الجنس.....) ربط بين الرموز المقهورة من حيث تشابه مصيرها. وحين يشق البرق الهدوء يعنى الصراع بعد الاستلام، ودمع السماء لما أصابها هو دمع الشاعر والطير معا. والتعبير بأسلوب الشرط فى (إذا رسا النجم....) ربط بين معنيين لم تتعود اللغة على أن تربط بينهما. ثم الأسلوب الخبرى (يبدو النهار.......) إخراج للأشياء عن طبائعها..

فالسياق لم يكتف باستدعاء رموز ليقوم بإزالة التناقض الذي قد يبدو بينها ليصل إلى المضمون الجوهر، وإنما استدعى ألفاظا، وتراكيب، لها دلالات تتصل بالوجدان: الوجدان الذاتى من ناحية، والإنسانى من ناحية أخرى.

ثالثا: الخيال، ويتضح هنا فى عملية الربط، بين الشاعر والطير، ثم بين الشاعر والسماء الهادئة التى أبرقت ثم أمطرت، ثم فى علاقة الشاعر، بالنجم، والنهار، والزمن بعامة. وكما سبق فى قول الأستاذ العقاد: إن (التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك) ويقول عنه (كولردج):إنه يذيب ويحطم ويلاشى لكى يخلق من جديد.

إنه على الرغم من تناول موضوعاته من الطبيعة، فهو يعتبر الطبيعة غير

حاضرة، إنه يلغيها ليقيم مكانها صورة من صنعه هو.

وقد عبر الشاعر عن مضمونه فى إطار نغمة موسيقية تنتهى دائما بقافية على وزن (فعْلُن) يدلا من (فاعِلُن) مما قد يوحى بملاحقة العدم التى يعنيه السكون للمقهورين أمثاله، أما ضرب القصيدة فهو على وزن (فَعِلن) وتوالى الحركات مرتبط بالماضى قبل النفى، فكم كان له فى أمسه ذكريات! ولا شك أن مثل هذا الشعر هو ما يطلق عليه «الشعر الحقيقى» لأنه يترجم عن النفس الإنسانية فى أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة.(١٣)

وهذا المعنى هو جوهر الفن، الذي يعتبره (كولردج ووردذورث) أثرا من آثار الخيال، ويعتبره (كروتشيه) صورة من صوره. ولهذا أطلق عليه (الحدس) وقد كان هذا المصطلح - أعنى الحدس - مثار إعجاب (كروتشيه) صاحب كتاب (علم الجمال Aeschetics) وقد بلغ من حماسه لكلمة (الحدس) أن قال: إن الاستيلاء على هذه العبارة (الفن حدس) قد كلفه جهودا جبارة؛ لأنه فى اعتقاده أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتتل عليه طويلا، وهو عنده نتيجة ورمز لظفر يناله جيش لعد طول قتال.(١٤).

---

١٣) العقاد: الديوان ص ١٢٩.

١٤) انظر د. محمد العشماوى. قضايا النقد ص ٢٩ .

طبيعة السياق فى المضمون الموضوعى.

ـ عوامل التأثير فى تشكيل السياق فى الشعر العربى المعاصر :

أولا: التراث الفكرى العربى.

ثانيا: دور الفكر العالمى

رأينا كيف تأثر الأدب العربى - وبخاصة الشعر - بالرومانتيكية، وربما لم يتأثر هذا الشعر بحركة فكرية منبثقة من اتجاه اجتماعى له ملامح معينة، كما تأثر بالرومانتيكية؛ فقد كانت بإمكانتها الحالمة خير أسلوب يعبر عن الآمال المهدرة للشخصية العربية، وقد ظل هذا التيار يتغلغل فى صميم الشعر العربى حتى منتصف القرن العشرين، على الرغم من أن التيار الواقعى قد غزا الآداب الأوربية، وشكل محاورها الفكرية، وتشكيلاتها التعبيرية منذ القرن التاسع عشر.

وحين هبت رياح الواقعية على الأدب العربى، وتسربت إلى الرواية والمسرحية،بقيت القصيدة الغنائية ترفل فى حلل الرومانتيكية البيضاء حينا، وتتلفع بأثوابها الدكناء أحيانا. وإذا كانت الحركة الرومانتيكية تؤكد فيما تؤكد على حرية الفرد، وعلى أن قدراته هى الأولى بالاعتبار، فقد كان الاستعمار يحد من ذلك تماما، مما جعل الإبداع الشعرى العربى يزخر بالحنين، ومناجاة الحرية، ثم الشكوى من العجز عن تحقيقها.

وتميزت القصيدة الغنائية بالنغمة الحادة، التى تعبر عن العواطف المشبوبة تجاه الوطن، والقيم، والعواطف الذاتية فى كثير من الأحيان.

غير أن الواقعية ما لبثت أن تسربت على استحياء إلى الإبداع الشعرى العربى، وظهر ذلك فى المسرحية الشعرية، ثم فى القصيدة الغنائية. وقبلتها المسرحية، كما لم ترفضها القصيدة الغنائية ولكن على حذر، وظل المضمون يحمل ملامح الاتجاهين معا: الرومانسى والواقعى. وقبول الشعر العربى لواقعية المضمون ليس جديدا، فالتراث النقدى العربى يؤكد على أن مثل هذه المضامين، كانت تمثل محاور، دارت حولها آراءٌ لنقاد، استطاعوا أن يتركوا فى ميدان النقد آثارا، سبقوا بها نقاد العصر الحديث، وبخاصة فى قضيتى: «المعادل الموضوعى»، وأثر الموروث الفكرى على الشعر المعاصر اللتين قال بهما (ت. س - اليوت) فى القرن العشرين. وهكذا يمكن أن نرجع طبيعة السياق الموضوعى فى الشعر العربى المعاصر إلى عاملين: أحدهما يتصل بالتراث الفكرى العربى، والثانى: يتصل بالفكر العالمى.

أولا : السياق الموضوعى فى التراث العربى

أما ما يمكن أن يعد إرهاصا بالاتجاه الموضوعى فى الفكر النقدى العربى. فنجد له ملامح فى حديث (ابن طباطبا) العلوى فى معرض حديثه عن العلاقة بين الشعور والمضمون. فيقول: (ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهى موافقته للحال التى يعد معناه لها، كالمدح فى حال المفاخرة، وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسربه من الأولياء. وكالهجاء فى حال مباراة المهاجى، والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له، وكالمراثى فى حال جزع المصاب،.... وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه، وحنينه إلى من يهواه..[١٥]

إن ابن طباطبا يحد من انسيال الشعور دون مضمون يكون له محورا، وهذا المحور - أى المضمون - يكتسب من الشعور أبعادا تجعله مضمونا فنيا، بعد أن كان واقعا خارجيا، وهكذا يتحقق عنصرا الفن: المحور الموضوعى، والتأثير الجمالى[١٦] فالفكر النقدى عند ابن طباطبا لا يمثل جذرا فكريا يمكن أن يساهم فى تشكيل فكرنا النقدى المعاصر فحسب، ولكنه إضافة إلى الفكر النقدى العالمى، الذى وصل إلينا فى القرن العشرين، بحيث يغدو من الصعب فصل عناصر الفكر العربى، عن عناصر الفكر العالمى، فقد أصبحا كلاهما يمثلان نشاطا إنسانيا هو ملك للبشرية كلها.

وثمة قضية أخرى يزخر بها النقد العربى القديم، كما يزخر بها النقد العالمى. وإذا استطاع (إليوت) بلورتها وبيان صورتها الفاعلة، فإنه يدين فى

---

١٥) ابن طباطبا. عيار الشعر ١٦.

١٦) للدكتور محمود الربيعى رأى فى هذه القضية إذ يرى أن ما قال به (ابن طباطبا) وما قال به بعد ذلك (إليوت) يؤكد على (الحس الإنسانى العام فى رؤية الأمور، ومن ثم نستطيع وصل حاضرنا بماضينا وصلا طبيعيا ورؤية كل منهما في ضوء الآخر، على نحو يثرى كليهما، ويقدمه فى صورته الحقيقية. انظر. نصوص من النقد العربى ص ٣٤.

ذلك للتراث الفكرى، دون محاولة فصل العناصر العربية عن العناصر العالمية. وهى قضية (أثر الموروث الفكرى) على الشعر المعاصر. وهذه القضية أيضا ليست جديدة على الفكر النقدى العربى، فقد كان للآمدى رأى فى علاقة الحاضر بالماضى، وقد كان يرى أن فهم التراث يمثل الطريق الأمثل لفهم الأدب الذى يرتبط بحياة الناقد وبعصره، بحيث يصبح فكر السابقين مكونا لعنصر من عناصر فكر اللاحقين، وليس معنى هذا أنه صورة منه، فالحديث يستفيد من القديم بعض عناصره بما يؤكد الأصالة، ويمنحه أبعادا جديدة تؤكد التمييز والإضافة، وهى قضية أفاض فيها (إليوت) كما سيتضح ذلك حين نتناول منهجه فى الإبداع والنقد.

يقول الآمدى: (ثم إن العلم الذى لا يعلم فى أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة لا يعرف حق المعرفة بالقول والصفة، وقد قيل: ليس الخبر كالمعاينة، وعلة ذلك بيّنة واضحة.... وهى: أنه لا يمكنه أن يشاهد بك جميع المعلومات التى اختبرها وعلم علمه بملابستها فى السنين الطويلة فيصور لك عشرة آلاف فرس، أو عشرة آلاف جارية) فيجعلك مشاهدا لذلك كله فى لحظة واحدة... وهو إنما علم ذلك على مرور الأيام.... وبعد: فإنى أدلك على ما ينتهى بك إلي البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بهذه الصناعة (صناعة الشعر) أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة فى علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعر أوس بن حجر، والنابغة الجعدى، فتنظر من أين فضلوا أوسا؟ وتنظر فى شعرى: بشر بن أبى خازم وتميم بن أبىّ فتنظر من أى فضلوا بشرا؟ ...... فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التى بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، واحكم يسمع حكمك). (١٧)

إن أساس الصواب فى الحكم كما يرى الآمدى هو: الارتباط بما وصل إليه

١٧) الآمدى: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ص ٩٢، ٩٤، ٩٥.

السابقون؛ فالفكر التراثى،يكسب الفكر الحاضر أصالة وعمقا، كما أن الفكر الحاضر، يضفى على التراث أبعادا هى من طبيعة العصر، فيتحول التراث من قوى ساكنة منطوية على نفسها،إلى قوى حيوية تكتسب ديناميكيتها من الروافد التى تغذيها فى العصور اللاحقة لها[١٨] كما أن الحاضر يكتسب جذورا معرفية وفنية، لا يمكن للناقد - مثلا - أن يطلع عليها أبناء عصره من حيث تتبع الجزيئات التى تحويها هذه الجذور؛ فهى خلاصة تجارب سنين عديدة ممتدة فى أعماق التاريخ، فعلي الشاعر أن يحرص على أن يشمل شعره فكر الأقدمين، وطرائق تعبيرهم، إنه إن فعل يكون جديرا بأن يسمع شعره، ويستجاب لفكره.

وإذا كنا بصدد القول بأن ابن طباطبا يميل إلبى ضرورة إيجاد موضوع يعادل العاطفة والشعور،ليصبح الشعر - حقا - شعرا. كما أن الآمدى يميل إلى ضرورة الاستفادة من التراث، فإن نموذجا تطبيقيا لابد أن نشير إليه لنرى إلى أى مدى تحققت هذه المقولات النظرية التى تدل على فكر متقدم وصائب. وسنتناول ذلك من خلال قصيدة (ابن الرومى) التى يرثى فيها ابنه[١٩] ويبدؤها بمخاطبة عينيه ليسعداه على ما ابتلى:

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى	فجودا فقد أودى نظير كما عندى
ألا قاتل الله المنايا ورميها	من القوم حبات القلوب على عمد
لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها	وأخلفت الآمال ما كان من وعد

....

بودِّى أنى قد مِتُّ قبله	وأن المنايا دونه صمدت صمدى

١٨) وهذه وجهة نظر تنطلق من مفهوم (ما ينبغى أن يكون) غير أن النقاد المحدثين أنفسهم لم يسلموا بهذا، بل إن اليوت كما يرى (ستانلى هايمن) يرى أن الماضى لابد أن يقود الحاضر وذلك لعجز الحاضر.

١٩) ابن الرومى. ديوان شعره ص ٦٢٤ - ٦٢٧.

....

وما سرني أن بعته بثوابه ولو أنه التخليد في جنة الخلد
ولا بعته طوعا ولكن غصبته وليس على ظلم الحوادث من معدى

....

لعمري لقد حالت بي الحال بعده فياليت شعري كيف حالت به بعدي؟

....

أقرَّة عيني قد أطلت بكاءها وغادرتها أقذى من الأعين الرمد

إن الشعور بالجزع يدفع الشاعر إلي التماس وقائع خارجية، بحيث تكون هذه الوقائع سياقا يبرر شعور الجزع، وهذه الوقائع تتمثل في:

بكاء العينين، واللجوء إلى الله ليدرأ خطر الموت، الذي يعمد إلى إصابة القلوب في أغلي ما تملك، كما أن الموت حين يستبد بإنجاز وعيده، فإن الآمال تطأطئ وتستسلم.

ثم يشير إلى بلوغ قمة الجزع، حين يتمنى الأب لو قد مات، قبل ولده، فقد بكت عينه، وغدت بكثرة الدمع (أقذى من الأعين الرمد). إن هذه الوقائع تقع في سياق الشعور بالجزع فتبرره من ناحية، ويكتسب بها موضوعية من ناحية أخرى.

وهذا ما أراده ابن طباطبا بقوله: (ولحسن الشعر... علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها).

وهذه الوقائع التي تكون سياقا يهدف إلى بلورة الشعور، لا تنشأ من فراغ فكري، فيكون ابن الرومي أول من تنبه لها. نحن نعلم أن الناس طرداء الموت مذ خلقوا، والشعور بالجزع منه يمثل شعور البشر منذ حدث أول شكل له على

الأرض. غير أن الذي نود الإشارة إليه هو: أن معظم الوقائع التى تكون سياقا موضوعيا، يبرز الشعور من خلاله، عند ابن الرومى - وقائع تراثية تمثل سياقا موضوعيا أبرز الشعور نفسه (الجزع) من قبل.

فأبو ذؤيب الهذلى: يفقد أبناءه الخمسة فى عام واحد يسبب الطاعون، ويبكيهم ما قدر على البكاء. ولا يبدو الفرق كبيرا بين الطاعون، والنزف الذي كان مصدر فاجعة ابن الرومى، كما أن الجزع لا يتفاوت كثيرا بين الأبناء عند الهذلي فى مقابلة أوسط صبية ابن الرومى؛ إذ إن الجزع الذى أصاب كلا منها كان فادحا، ولا يعنى العدد بعد ذلك شيئا جوهريا، ما دام (الكل مكان لا يسد اختلاله مكان أخيه).

وإذا كان ابن الرومى يورد فى سياق جزعه: قسوة الموت حين يعمد إلي حبات القلوب، فقد قال أبو ذؤيب قبله:(٢)

أمن المنون وريبــها نتوجع والدهر ليس بمعتب من يـجزع

ويؤكد ابن الرومى على أن وعيد الموت لا يرد، وهوما أكده من قبله الهزلى فى قوله:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيــت كـل تميـمة لا تنفــع

وحين يطول بكاء ابن الرومى حتى لتصبح عينه (أقذى من الأعين الرمد) تستدعى الذاكرة سياق (أبو ذؤيب) وما ورد فيه من قوله:

فالعين بعدهم كأن حداقها سملت بشوك فهى عور تدمع

وابن الرومى غصب ولده قهرا، وما استطاع أن يقنع نفسه بقبول ظلم

---

٢) أبو سعيد السكرى. شرح أشعار الهذليين. تحقيق عبد الستار فراج ص ١.

الحادثات، وأبو ذؤيب يتجلد فى بكائه، لاعن رضا، ولكن ليفوت على الشامتين تشفِّيهم؛ حيث أصبح بلا ولد فى مجتمع يرى الولد منعة».

وتجلدى للشامتين أريهـــم أنى لريب الدهر لا أتضعضع

وقد يبدو للنظرة العجلى أن ثمة فرقا بين ابن الرومى وأبى ذؤيب من حيث قوة الإرادة.والحقيقة: أنه لا فرق. فابن الرومى يصرح بالرفض وعدم القدرة على التحمل.

وأبو ذؤيب يقول: إنه لا يتضعضع من ريب الزمن، غير أنه يؤكد أن ذلك لا يعدو المظهر الخارجي؛فهو تجلد من أجل الشامتين، فالتجلد غير ناشئ عن قناعة.

وهو بهذا يلتقى مع - أو يلتقى معه - ابن الرومى فى أن كليهما قد غصب أغلى ما يملك.

إن وقوع هذه المعانى فى سياق جزع ابن الرومى، ووقوع المعانى نفسها - بصورة قد تختلف فى بعض تفاصيلها - فى سياق جزع أبى ذؤيب يؤكد على الجدلية القائمة بين الحاضر والماضى. الحاضر يستلهم الماضى، والماضى يؤكد عمق تجربة الحاضر، وهذا ما عناه الآمدى بقوله: (فإن علمت من ذلك ما علموه (أى ما علمه علماء الشعر بحدوده وأسباب جودته) ولاح لك الطريق التى بها قدموا من قدموه، وأخروا من أخروه فثق حينئذ بنفسك، واحكم يسمع حكمك).

غير أن استلهام الماضى - كما قدمنا - يضفى عليه ما قد يكون الفكر قد أدركه من خلال تطور الزمن:

فأبو ذؤيب يتوجع من المنون، ولكن ابن الرومى يكشف لنا متى يكون رمى الموت أوجع؟ إن ذلك حين - يستهدف الولد.

وابن الرومى يعقد ملازمة جبرية بين إخلاف الآمال وعدها، وإنجاز المنايا وعيدها. وأبو ذؤيب يكتفى بأن وقوع الموت قدر لا يرد.

وابن الرومى يقهره الجزع على ولده، وقد يكون مصيره الجنة، ويؤكد على أنه غصبه، لأن الحوادث أقسى من أن يرد حكمها المتجبر. وأبو ذؤيب يتجلد تجلدا لا نفع فيه، إذ هو درء للشماتة، وتظاهر بالصلابة.

أما تقرح العين: فيصور أبو ذؤيب حدا قها، وكأنها سملت بشوك، ولا شك إن إصابة الشوك لها قد تكون إصابة خارجية، وذلك بما أودع الله فى طبيعة العين من الانقباض عند إصابتها بخطر خارجى، كما أن تقرحها يبقى واردا فى إطار التشبيه الذى لا يصل إلى درجة التماثل أبدا. أما ابن الرومى: فيري أن علة العين صادرة من الداخل، وهو البكاء، كما يستخدم اسم التفضيل (أقذى) فإذا كانت العين الرمداء، سائلة الدمع دوما، وإذا كان هذا الدمع قد قرحها، وقد تتعذر بسبب ذلك الرؤية، فإن عين ابن الرومى كانت أشد قذى، وأعمق ألما وهكذا يسترفد الحديثُ التراثَ، ولكنه يضفى عليه بما يؤكد ذاتيته وتفرده، ويبقى دور التراث كامنا فى التأصيل والاحتفاظ بالجذور.

ثانيا: السياق الموضوعى فى النقد العالمى

ظل الفكر النقدى الأوربى مرتبطا بالنزعات الذاتية على الرغم من شيوع المذهب الواقعى، وتوظيف مناهجه فى الإبداع الأدبى. غير أن الأمر لم يستمر على ذلك فى بداية القرن العشرين. فقد ظهرت نزعة جديدة بعد الحرب الأولى تتشبث بالمأثور الكلاسيكى ضد النزعة الذاتية - التى انبثقت من الرومانتيكية، هذا المذهب الذى أسرف فى العاطفة، وتوسع فى النزعة الذاتية[٢١]

فظهرت نزعة أخرى تدعو إلى أن يتجه النقد اتجاها علميا. وقد دعا إلى ذلك ريتشادز I. A. Richards) و (ت . س . إليوت) و (وليم امبسون ١٩.٦ -١٩٢٤) و(جون كرو رانسوم) و(رونالدكرين ١٨٨٦ - ١٩٦٧). وغيرهم من النقاد، الذين كان لهم فضل الريادة فى الدعوة إلي منهج نقدى جديد، كما أطلق عليه فى ذلك الوقت، وليس معنى هذا أن رواد هذا المنهج أنكروا الجانب الانطباعى، أو القيمة الجمالية فى الأبداع الأدبى، ولكنهم طالبوا الشعراء بأن يحرصوا على بلورة العواطف فى موضوعات خارجية، وهنا يصبح للناقد دور فى توجيه الأدب؛ إذ إن الهدف من كل عملية نقدية هو:

قراءة النص الأدبى ذاته عن قرب، وإيصاله للآخرين، كما أن من مهمة النقد إصدار الأحكام التقويمية بعد الوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة[٢٢] ويحدث ذلك حين يكون للمضمون نسق واحد، يعبر عنه الشاعر فى إطار جمالى. يخضع للذات عند الشاعر، وللانطباع عند الناقد، ولكنه يظل نسقا موضوعيا قابلا للفهم؛ إذ هو ترتيب موضوعى للأحاسيس، وهو تعاون بين

---

٢١) انظر: فان أو كونور النقد الأدبى ترجمة صلاح أحمد إبراهيم: ص ١٤٤

٢٢) د. عز الدين اسماعيل فى مقال: النقد الأدبى بين العبارية و الوصفية. مج فصول يناير سنة ١٩٨١ص١٨ وكذلك المرجع الأصلى:

T. A. Richards: Practical criticism. P-11

قوى العقل، والوجدان. وسيتضح ذلك عندما نتحدث عن (إليوت). فالشعر عقلى وعاطفى؛ لأنه يتعامل مع الإنسان الموحد، لا مع قلبه فحسب.

أما المضمون الرومانتيكى فقد كانت له عدة أنساق خاضعة لدرجة وقع الحدث على الذوات المتعددة، ومن ثم يدرك كل ناقد جانبا خاصا من هذه الأنساق.

وقد دعا (ريتشادز) إلى أن يتحه النقد اتجاها علميا (فالفرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متضافرة فى البحث يحق لها أن تدعى علما)[٢٣] فالأدب يدرس حقيقة موضوعية، ولهذا أمكن الاستعانة بعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الدلالات، والأساطير. وقد كرس كل إنتاجه «عن كيفية توصيل التجارب للقارئ أى أنه على التحديد خصص جهده للكشف عما يحصل عليه القارئ، أى لتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة .. وقد سمى هذا الميدان ـ ذات يوم ـ تفسير الدلالات[٢٤].

وقد كان (وليم امبسون) من أتباع (ريتشاردز). كما كان (جو كرو رانسوم Johncrowe Ransom) يرى أن النقد يجب أن يكون دقيقا ومنهجيا. والشعر فى رأيه ليس من مهمته تقديم صورة مثالية للعالم وإنما على الشعر أن يحاول إعادة تشكيل الواقع لا تقديمه.

وقد كانت آراء (ريتشاردز) (وامبسون) و (كرو رانسوم) نابعة من تأثرهم ب (ت . س. إليوت) فى نظرته إلى الشعر وإلى نقده معا. مع تفاوت فى النظرة إلى الجانب اللغوى.

٢٣ ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة. ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم ص ١٥٢.

٢٤)السابق ص ١١٨.

وقد مر إليوت فى نقده بمرحلتين:

فى المرحلة الأولى كان منصرفا إلى الناحية الجمالية، وكان ينفر مما يسميه (خلط الأجناس) أى خلط الأدب بالفلسفة، أو الاجتماع، كما أن العمل الأدبى غاية فى ذاته ولا يهدف إلى ما وراء ذلك. وفى هذه المرحلة كان معجبا بـ (كولردج Coleridge).

فقد كان يرى أنه يتمتع بقدرة على استبطان أعماق النفس، وإدراك ما يدور فيها من أسرار فى مراحل الإبداع الفنى ووصفه بأنه من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر، وأن ليس بين شعراء الإنجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كو لردج[٢٥] وكان يري أن إدراك العلاقات الجمالية فى العمل الأدبى تكفى عن السؤال عن غايته. وقد يكون هذا الرأى (رد فعل ضد الأدب التعليمى، شأنه شأن مواطنيه فى تلك الفترة، كما لحظ (وليم فان أوكنور) الذى يؤكد على أن اليوت كان في تلك المرحلة يقاوم من أساءوا اتباع مدرسة (سانت بوف)، فلم يروا فى الأدب سوى مرآة نفسية لمؤلفه، مغفلين شأن المعايير الجمالية تبعا لذلك»[٢٦].

غير أن إليوت مالبث أن قدم للنقد فكرة «المعادل الموضوعى Objectifcorrelative) الذى يتمثل فى الواقع، أو فى التراث وقال عنه، إن «الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على «معادل موضوعى» وبعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هى الصيغة التى توضع فيها تلك العاطفة؛ حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التى لابد أن تنتهى خلال التجربة الحسية استثيرت

٢٥ انظر د. محمد العشماوى: قضايا النقد ص ٥٥ وكذلك

Coleridge: The use of poetry and The use of criticism P. 69

٢٦) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣.

العاطفة على التو»[٢٧]

كما كان يؤكد على ضرورة التنبه إلى العلاقة بين الماضى والحاضر والشاعر الناضج ليس هو الذى «يختزن الموروث الذى ظل من قبله معطلا فحسب، بل إنه يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة»[٢٨]

وقد كان يرى خطأ النقد الذى عاصره حين كان يتوجه إلى البحث عن مزايا يتفرد بها الشاعر، ومحاولة فرز خصائص الشعر لتجعله متفردا فيكون موضع استمتاعنا. بينما لو أقبلنا على الشاعر - دون تحيز - لوجدنا أن الأجزاء المتفردة فى شعره هى «تلك التى يؤكد - خلودهم فيها - الموتى من الشعراء أسلافهم بعنف»[٢٩]

وقد كان من قبله (ماثيو أرنولد Mattew Arnold) يتحدث عن الواقع الخارجى وعن الموروث فى الشعر الإنجليزى ويقول «إن استدعاء العاطفة بواسطة اللجوء إلى غيرية موضوعية كاملة محسوسة هو وحده الطريق السديد للتعبير عن العاطفة فى الفن»[٣٠] كما يؤكد على أن الفكرة فى الشعر شئ، والعاطفة تكون لاحقة لهاوكان يريد من الناقد أن يكون واسع الدرية بآداب الأمم الأخرى، لأن الشاعر لابد أن يكون على علم بالتراث الشعرى أيضا[٣١]

وكان (أرنولد) بهذا يقف موقفا حاسما من التيار الرومانسى المغرق فى الخيال.

٢٧) ت . س . إليوت ترجمة إحسان عباس ص ١٣٣.
وكذلك انظر: Eliot. T. S: selectedprosе. P: 102

٢٨) ت س إليوت - إحسان عباس ص ١٤٦.،

٢٩) انظر: T. S. Eliot: the sacred Wood. P. 48
وكذلك: د. عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب. ص ١٢

٣٠) ت . س إليوت. د. إحسان عباس ص ١٤٣.

٣١) انظر: Mattew Arnold: Essoys in Critic[illegible] series. P2

فلا عزو أن ينادى (إليوت) وكان واحدا من تلامذته ـ بما نادى به، من ضرورة تحقيق غاية النقد الحقيقية وهى إنشاء موروث أو اتباعية، لتحقق الصلة بين أدب الماضى وذوقه، وأدب الحاضر وذوقه[٣٢] وكذلك ضرورة وجود غيرية موضوعية تتضح العاطفة من خلالها.

وقد اتخذ (كرورانسوم) إليوت مثلا على الناقد التاريخى مبينا أن إليوت «يستغل دراسته التاريخية من أجل الفهم الأدبى» بينما يتخذه (ادموند ولسن Edmund wilson مثلا للناقد غير التاريخى، الذى يعالج الأدب كأنما تصادف وجوده كله فى زمان مقارنا بين صوره، معطيا حكمه عليه حسب مقاييس مطلقة». ولكن يبدو ـ كما يرى (ستانلى هايمن) أن ولسون يعنى بتاريخى «استعمال مقاييس قرائنية أو نسبية) أما (رانسوم) وإليوت نفسه كما يبدو ـ (فيعنيان بها الاطلاع التاريخى والوعى بما كان عليه الماضى»[٣٣]

ولعل مما يوكد ماذهب إليه (رانسوم) إلحاح إليوت المستمر فيما يتصل بالثقافة الأوربية، وعلى قضية التقاليد ورؤية الحاضر على ضوء الماضى، وعلى قضية الاستمرار الذى هو جوهر التطور الحضارى[٣٤] كما قد يؤكد ذلك على أن (الرؤية الفنية الخاصة لا تكون فعالة إلا إذا عملت فى سياق خاص يعطيها معناها وقيمتها»[٣٥].

وكان إليوت يرى أن «التراث الأدبى موجود على نظام معين، فإذا أراد واحد أن يضيف إليه شيئا فلابد من تغيير ـ ولوطفيفا ـ وبذلك تتغير العلاقات

٣٢) ستانلى هايمن (النقد الأدبى..) ص ١٣٣.

٣٣) السابق ص ١٤٣.

٣٤) د. محمود الربيعى. نصوص من النقد العربى ص ٢٠.

٣٥) انظر: ستانلى هايمن (النقد الأدبى) ص ١٥٦.

والنسب والقيم وتتعدل. وهذا معنى الانسجام بين القديم والحديث»[٣٦]. ولكن ترى كيف يتم تغيير العلاقات والقيم ليحدث الانسجام بين القديم والحديث؟ بقدر ما كان يرفض إليوت مبدأ خلط الأجناس فى الفلسفة، الاجتماع، الأدب فى مرحلته النقدية الأولى، عاد فجعلها تدخل فى صميم تكوين المعادل الموضوعى الذى نادى به فى مرحلته النقدية الثانية. وأضاف إلى ذلك ما يفهم منه تلك الجدلية القائمة بين الواقع ـ الطبيعى والاجتماعى ـ والفن. وهى جدلية تعمل على تغيير شكل العلاقة بين الوعى وعملية التغيير الاجتماعى.

فقد كانت النظرة إلى طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى تؤكد على أن البنية العليا Suprastructure هى انعكاس للواقع، أو البنية السفلى Infrastructure . غير أن لوكاتش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) رأى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل للواقع؛ وبهذا يكون العقل مرآة تتلقى الصورة، وتتعامل معها بفاعلية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة، ومن ثم يصبح للواقع أبعاد جديدة: من هذه الأبعاد، ما يتصل بالذات المبدعة [٣٧]، وبهذا تتضح طبيعة العمل الفنى التركيبية كما تتضح العناصر المختلفة الداخلة فى العملية الإبداعية، والتى تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية، مشكلة طبيعة العناصر الاجتماعية الموضوعية، التى يتألف منها السياق. وهذا التشكيل يتم بدرجات متفاوتة وعلى مستويات متعددة من الوعى، واللاشعور الفردى، والجمعى على السواء.

«كما أن التعرف علىّ طبيعة العملية الجدلية الخصبة بين الواقعة الأدبية، والواقع الاجتماعى لا يضئ معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية، والأنساق الاجتماعية فحسب، وإنما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيات

٣٦) ستانلى هايمن (النقد الأدبى..) ص ١٤٤.

٣٧) انظر. د. صبرى حافظ مجلة فصول يناير سنة ١٩٨١ ص ٦٩.

واليوتوبيات، ولدراسة العرضى والجوهرى فى التجربة الإنسانية وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة في تطور الأدب وتغير مدارسه وأجناسه، وأشكاله التعبيرية»(٣٨)

ومع أن إليوت قد صرح بأن الشعر هرب من الذات، إلا أن عملية الهرب من الذات، هى نفسها تلوين للواقع الخارجى بما تشعر به الذات. لقد كان يرى أن الشاعر لابد أن يجهد نفسه (ليحول آلامه الذاتية الخاصة إلى شئ خصب، شئ كونى لاذاتى)(٣٩).

إن هذا يعنى أن الذات لابد أن تتدخل فى تلوين المناخ الذى يشكل سياق الوقائع الخارجية سواء أكانت اجتماعية، أم ظواهر طبيعية.

وتدخل الذات على هذا النحو، وتشكيلها الواقع الخارجى تشكيلا جديدا، قد يحوج الناقد إلى توظيف علم النفس، فى الكشف عن الدوافع إلى التعبير بصورة دون أخرى، وقد كان (فرويد Freud) يرى أن الأدب تعبير مقنع، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة - قياسا على الأحلام - وأن هذه المقنعات تعمل على حسب مبادئ معروفة، وتحت هذا كله،هناك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية،تقع وراء الوعى، وأن بين الرقيب والرغبة فى التعبير صراعا مستمرا، إلا أن الرغبة تنحرف بشكل تستطيع به أن تنجو من الرقيب؛ لأنها لو طفت إلى مستوى الشعور بشكلها، لقاومها الرقيب، وأعادها إلى اللاشعور، أما أثناء النوم، فإن حظها أحسن بقليل رغم وجود الرقابة التى لا تسمح لها بأن تعبر عن ذاتها إلا من وراء ستار، وكذلك الإبداع الأدبى تطل الرغبة من خلال الوقائع الموضوعية، التى تكون السياق، بحيث يمكن رد كل عنصر إلى

---

٣٨) السابق ص ٦٥، ٦٦.

٣٩) انظر. ستانلى هايمن (النقد الأدبى ومدارسة الحديثة) ص ١٤٦.

طبيعته: الذاتية، أو الواقعية الموضوعية.(٤٠)

وهكذا يستفيد الناقد من هذه النظرة المنبثقة من علم النفس. كما أن الاستفادة بعلوم الاجتماع، ومعرفة مدى مسئولية المجتمع، والصراع القائم بين متطلبات الفرد، والقوانين التى تحد من هذه المتطلبات؛ باعتبارها نظما عامة، تسقط الرغبات الفردية من حسابها، ويدفع الفرد ثمن ذلك. ثم محاولة الفرد تعديل سلوكه، أو محاولة المجتمع العمل على استيعاب مشكلات الفرد. كل هذه الأنماط التى تكون أدوات الناقد، هدفها فى النهاية، الكشف عن الوقائع الموضوعية، ثم الشعور الذي ظهرت من خلاله مكونة سياقا أدبيا يكشف عن الشعور ويبرر حدوثه على الصورة التي عبر بها الشاعر.

وقد استطاع إليوت من خلال ربط الشعور بالواقع: الموضوعى، والتراثى أن يؤثر فى الشعر العربى المعاصر، وقد فهم شعراؤنا فكرة المعادل الموضوعى فى أغلب الحالات فهما رحيبا، واستطاعوا أن يمنحوه أبعادا ليست فى الشعر الإنجليزى نفسه.

وسوف تتناول نموذجا من الشعر الغنائى عند إليوت: الشاعر الذي قرأ الآداب السابقة، ووظّف بعض عناصرها فى شعره. والناقد: الذى اتسم بسعة الدُّربة فى النظر فى آداب الأمم الأخرى.

وقد كان إليوت حريصا فى قصيدته (الأرض الخراب The waste land) على أن يورد فى السياق عناصر موضوعية: من الواقع ومن التراث لتعبر عن إحساسه الذى يعنى: الأسى والألم بسبب ضياع القيم الروحية، واستبداد المادية بحياة الناس، مما يؤكد على أن خرابا سيعم هذه الأرض:

---

٤٠) انظر: د. فاخر عاقل. مدارس علم النفس ص ١٩١.

في الساعة البنفسجية، الساعة المسائية التي توجه
(الناس) نحو البيوت، وتجئ بالبحّار إلى بيته من البحر
وتُرجع الضاربة على الآلة الكاتبة إلى بيتها في موعد الشاي
فتزيل أدوات الفطور، وبقاياه، وتشعل
المدفأة، وتستخرج الطعام من العلب
ومن النافذة منشورة - مظنة سقوط -
ملابسها الداخلية التي كانت قد أخذت تجف، وقد لمستها
أشعة الشمس الغاربة،
وعلى الأريكة (التي تتخذها في الليل سريرا) تكومت
جواربها، وأخفافها، وقمصانها ومشداتها
أنا تاير بسياس الشيخ ذو الثديين المترهلين
رأيت المشهد وحزرت البقية(٤١).

وهذا الإحساس الذي يعانيه إليوت يستدعي غيرية موضوعية محسوسة لتبرره، وهذه الغيرية تمثلت في الوقائع، التي تكون السياق المحسوس، بحيث تقوم علاقة ارتباط بين السياق - بما يتضمنه من وقائع - والإحساس بفقد القيم. فإليوت يتحدث عن وقائع موضوعية وكيانه الداخلي يتحرك حركة متقاطعة مع هذه الوقائع.

أما الواقع الموضوعي فيتمثل في : حياة الفتاة الراقمة على الآلة الكاتبة. التي تخرج إلى العمل صباحا ولا تعود إلا عند موعد تناول الشاي، فتزيل بقايا طعام الإفطار؛ لأنها لم تتمكن من ذلك صباحا؛ خوفا عن التأخر عن عملها؛

---

٤١) اعتمدنا على الترجمة التي قام بها د. إحسان عباس في (ت. س إليوت) ص ٨٢، ٨٣ وهناك بعض ألفاظ في ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، اعتبرناها أدق من حيث دلالتها على النص الأصلي انظر (الأرض اليباب) ص ٤٤، ٤٥.

حيث أوت إلى فراشها فى وقت متأخر من الليل، ولم تستيقظ إلا قبل بدء العمل بدقائق، فتناولت طعام الإفطار على عجل، كما أنها قد نشرت - خارج النافذة - ملابسها الداخلية، وكذلك جواربها وأجوابها (جمع چيبة). ومشدات صدرها، وضعت فى غير نظام، على أريكة تتخذها فى الليل سريرا لها. وفى هذا الجزء من القصيدة يؤكد إليوت على انهزام الحياء والخجل، مما يؤكد ضياع القيم؛ فالحياة المادية تطارد القيم، وتطارد الحياء، وتمزق الهدوء، وتعصف بالسكينة، والذي يستثير ألم الشاعر أكثر هو يقينه من خراب المستقبل، لأن الذي تنبأ بهذا الخراب، رجل أوتى العلم، بمعرفة ما يأتى به الزمن، وليس ذلك علما بالغيب بقدر ما هو ربط للنتائج بالمقدمات.

وهنا يأتى دور نمط آخر من أنماط المعادل الموضوعى، وهو التراث، ويتمثل فى (تيرسياس) الذى يرى تبيجج المادة وتوارى القيم، (فيتنبأ) أو (يحرز) بالبقية، والبقية هى إجماع الرأى - رجالا ونساء - على خراب الحياة المستقبلة. وقد تمثل جماع الرأى هنا فى (تيرسياس) ذلك الرجل الذى جرب حياة الرجل حين كان رجلا، وحياة المرأة حين أصبح امرأة[٤٢]. وللركون إلي رأى تيرسياس دلالة تؤكد تقفر الحياة الآنية، وخراب المستقبل. فالرجال ممثلون فى (ترسياس)

---

٤٢) فقد (اتفق أن أنعوانا ضخما كان يضم إليه حية عظيمة ورواحا يتقلبان فى أعماق غاية خضراء، فضربهما بعصاه، فانقلب فى الحال من هيئة رجل إلى هيئة امرأة، وأقام على ذلك سبع سنين، وفى السنة الثامنة رأى الأنعوان والحية مرة أخرى فقال يخاطبهما: (لئن كان فى ضربكما سحر يقوى على تحويل الضارب إلى جنس غير جنسه فلأضربنكما تارة أخرى) فلما ضرب الأنعوان والحية عينهما انقلب إلى حاله الأول؛ لذلك وقع عليه الاختيار ليعطى حكمه فى الجدلّ العابث الذى دار بين (جوبيتر) و (جونو) حين قال لها: إنكن معشر النساء تصبن لذة فى الحب أكثر من الرجال فأنكرت جونو ذلك واحتكما إلى رجل جرب الحياتين معا، وحين صدق تيرسياس على قول (جوبتير) غضبت (جونو) وحكمت على تير سياس بالعمى الأبدى،.. ولكن (جوبيتر) عوضه عن ذلك بأن أسبغ عليه شرف معرفة المستقبل تعويضا عن فقد البصر» الأرض اليباب. د. عبد الواحد لؤلؤه ص ٦٠، ٦١.

لا يتمتعون بالحب ويفترضون أن النساء قد تمتعن به، والنساء يمثلن كذلك فى (تيرسياس) يتصورن أن الرجال أكثر سعادة وتمتعا بالحب. والمحصلة النهائية أن الرجال والنساء قد أقفرت حياتهم من الحب، ومن كل قيمة نبيلة، إذ كيف تشيع القيم، والمادية تطارد الحياة؟!

وهكذا نصل إلى نتيجة طبيعية تكشف عن طبيعة السياق فى قصيدة اليوت، من حيث اعتماده، على وقائع محسوسة، أو رموز تراثية تكشف عن وقائع موضوعية كذلك، لتكون مبررا للإحساس الذى - يحس به إليوت وبلورة له. ويكون إليوت بذلك قد ابتعد عن منهج سكب المشاعر دون أن يقدم لها واقعا موضوعيا يبررها أو يقنع بها، شأن المنهج الرومانتيكى الذى هادنه إليوت أولا ثم ثار عليه ثانيا.

طبيعة السياق فى الشعر العربى المعاصر

فى السياق الموضوعى فى التراث العربى القديم. يؤكد النقاد على ضرورة وجود مضمون واقعى، يستند إلى حقيقة موضوعية، ليكون مبلورا للعاطفة، كما يعمل على الحد من جموع الذات وذلك من خلال عملية الضبط الإرادى المرتبط بالتفكير العقلى. كما أن هذا الموضوع الواقعى يصبح بواسطة العنصر الذاتى موضوعا فنيا.

كما حفل السياق العربى القديم، بالعناصر التراثية، باعتبار أنها تكون الصلة الوثيقة بين التجارب البشرية الممتدة فى التاريخ «فثمة حرص على أن يستند الحاضر على أسس ثابتةٍ فى الماضى، وذلك حتى لا يعمل الحاضر فى فراغ[٤٣].

* * *

وقد تأثر السياق فى الأدب العربى المعاصر بهذه السمات التى ورثها من التراث العربى، كما وجدت بصورة أكثر تكاملا فى السياق الأدبى فى الأدب الأوربى المعاصر، وقد كان اتصال الأدب العربى بالثقافة الأوربية وتأثره بمفهوم السياق فيها كما كانت إعادة قراءته للتراث وتفسيره فى ضوء قدراته الجديدة، من حيث انتماءاتها إلى علوم ومعارف لم يتح للقدماء أن يطلعوا عليها - عاملا مهما في طبيعة السياق فى الأدب العربى المعاصر.

فالسياق فى الأدب العربى المعاصر يهتم بالمضمون الموضوعى، أى لابد أن يستند عمل الذات على رمز من الرموز الواقعية، كما حدث عند (ابن اطباطبا) قديما، ولما حدث عند (ت. س. إليوت) حديثا. إن هذا السياق يتبنى مضمونا واقعيا، ولكنه كذلك ينتمى إلي الحقيقة التى تقبع في أغوار النفس البشرية، بما يكفى لترجمة العنصر الذاتى فى هذا المضمون.

٤٣) د. محمود الربيعى: نصوص من النقد العربى ص ٢٠.

إن المضمون الواقعي يبعد بالواقع عن الانفعال[٤٤] ولكنه يخضعه - على الرغم من ذلك - إلى العنصر الذاتي، بالقدر الذى يجعله أدبا، دون أن تطغى الذاتية على الموضوعية، التى يتمحور السياق حولها. وقد يكون ذلك - أعنى الميل إلى المضمون الموضوعى، والارتباط بالواقع - نتيجة لما أصاب الإنسان بعد الحرب الثانية، حين وجد نفسه بين تيارين متقابلين: العدالة والصدق فى مقابل الظلم والزيف. والإنسان الذى يشاء له القدر أن يكون نقطة التقاطع بين القيم الخيرة، والظواهر المليئة بالشك، إنسان فقد كثيرا من أمنه وبراءته، ومن ثم تختنق الأحلام فى صدره، ويجد نفسه مشدودا - شاء أولم يشأ - إلى الواقع يتأمله وينزف بسببه دمعه، وتشرق بالأمل فى تغييره نفسه.

إن الواقع العربى ملئ بالرموز التى تصلح أن تكون محاور للتجربة الشعرية، ومن ثم تكون طبيعة السياق الموضوعى فى الأدب العربى بعامة والشعر بخاصة، طبيعة مزدوجة، تحمل العنصرين معا:

الواقع، والذات. وإذا كان من الممكن فى الأدب الأوربى أن ينجو الواقع من أسر الذات بقدر ما، فإن هذا التصور يبدو أمرا بعيدا إن إردنا الحرص عليه فى السياق الشعرى العربى؛ فوقع النماذج الخارجية على النفس العربية، غير وقعها على نفس الشاعر الأوربى، مهما كانت يقظة الذات عنده. وليس معنى هذا أننا نقترب بالمضمون الواقعى فى الأدب المعاصر، من المضمون الذاتى، وكل الذى نود الإشارة إليه هو أن السياق الشعرى الموضوعى عندنا - يفوق عمل الذات فيه عملها فى السياق الشعرى العالمى. الذات فى الشعر العربى إذا هى قدر الشاعر، غير أنها ذات طاغية أحيانا، إذا تأثرت بتيار ذاتى كالرومانتيكية مثلا، وقد مر الحديث عن ذلك. وهى ذات مؤطرة ومحجّمة - إذا تضافرت العوامل التى تحد من جموحها، بعملية الضبط الإرادى، والتحديد الموضوعى. فمثلا فى قصيدة (شنق زهران) لصلاح عبد الصبار، نجد الشاعر

٤٤) د. السعيد الورقى. لغة الشعر العربى الحديث ص ١٦٧

يتناول فى تجربته رمزا موضوعيا، من الواقع المصرى، مازال عالقا فى ذاكرة كل شباب، فضلا عن كل شيخ، والصغار يستلهمون التاريخ فيجدون هذا الرمز أقرب من أن يعد تاريخا، وأبعد قليلا عن واقعهم، ولكنه يملأ وجدان آبائهم . إنه جريمة المستعمر فى (دنشواى).

ويبدأ الشاعر قصيدته على طريقة (المونتاج) باختيار قمم الأحداث، وأنها بدأت فى الظهر، وانتهت فى الليل:

... وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنّين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل.... ياالله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلّى رأس زهران الوديع.

لقد كان (زهران) رمز للإنسان الضحية، حيث دفع حياته ثمنا لرفض إسارِ نفسه، وظلم بلاده، هذه هى الحادثة الأولى فى الأبيات. وأما الحادثة الثانية فهى جريمة الإنجليز الذين تحولوا إلى تنين شمل القرية كلها.

ومن ثم كانت المحن: القتل والشنق. ومما يحقق العنصر التراجيدى فى الفكرة: أن ذلك تم في (نصف نهار) وحين يؤكد الشاعر على ذلك، فإن الذات القابعة لتتيقظ مذعورة، لتضفى على الأحداث الواقعية، ردود الفعل عليها.

وكل حادثة من هذه الحوادث يتناولها الشاعر بالتفصيل، عن طريق الاسترجاع (Flash Back) حين يقول:

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولّد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيدٍ سلامهْ
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
(دنشواى)

إن كل رمز لغوى هنا يشير إلى حادثة واقعية، فلون أمه، وأصل أبيه يرسمان ملمحا من ملامح الرفض، ووسامة العينين تؤكد أصالته، ولفظ (حمامة) يوحى بمحور القضية، وأن الكارثة حدثت، بسبب صيد الحمام، فكأن الصيد كان اغتيالا للحمام الواقعى، وصفعة على وجه (زهران).

أما (أبو زيد) وهو يمسك بالسيف، فيذكرنا بالبطولة الشعبية، التى طأطأت أمامها رءوس الظالمين مع أنهم أقوى. ثم يذكر لفظا، يراه مفجّرا لأبعاد هذه الطاقات كلها.

وحين يتحدث عن مرحلة تالية لصباه، تلك المرحلة التى تتقد فيها قلوب الشباب بالحب، لاينسى أن يذكر ملامح يستثمرها فى رسم أبعاد الفكرة:

ونمت فى قلب زهران، زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قلبه

فقلب البطل مفعم بالحب، الذى يرويه الشباب، وتتوجه حرارة الطموح ثم يتغير وجه الحياة، فقد أصبحت الزهرة «شجيرة فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا) عندها:

مد زهران إلي الأبحم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء.

إن زهران بدأ يدعو الله، ويتوجه إلى السماء، ثم مالبث أن تحولت إيجابيته الإيمانية، إلى إيجابية بطولية، ومصادر هذه البطولة، هو نفسه لا يدرى منبعها، فقد تكون استجابة السماء، وقد تكون ضربة يد ترعاها السماء. وفى إطار الظلم الذى يحكم العدل كانت نهاية زهران:

وضع النطع علي السكة والغيلان جاء وا
وأتى السياف (مسرور) وأعداء الحياة
. . . .
وتدلى رأس زهران الوديع(٤٥) . . . .

إن النماذج البشرية هنا نماذج لها ملامح محددة، تعيش فى الواقع، ومهما حاول الشاعر أن يفرغ مكنون ذاته، فهو غير قادر على أن يتجاوز حدود هذه الشخصيات، ومهما حاول تشويه وجه المستعمرين، فإن الحدث التاريخى يحد من حريته فى ذلك، ولهذا - أى بسبب توتر الصراع فى داخله، وعدم قدرته على أن يفيض به على الحدث - أنهى قصيدته بعنصر ذاتى؛ ليكون تنفيسا عن الكبت الذى يوشك أن يدمر نفسه:

قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع.

فالسياق الشعرى فى التجربة المعاصرة، سياق موضوعى، بمعنى أن المضمون ليس مضمونا داخليا، وإنما هو مضمون واقعى يقع خارج منطقة الذات، وتدخّل الذات بتلوينه يتم فى حذر شديد، وطبيعة السياق فى مثل تلك الأحوال، تستدعى أحداثا أو رموزا تسهم فى بنائه، ودور اللغة هنا لا يقتصر

---

٤٥) . ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٨

على الدلالة النفعية - كما قد يتوهم - لأن مثل هذه التجارب لا وجود لها، وإذا وجدت فليست أدبا. وإنما دور اللغة هو إفعام الدلالة النفعية بما يهئ لها أن تكشف عن العنصر الأدبى الذى لا يمكن تجاهله.

فالشاعر هنا يتحدث عن الواقع فى حركة متقاطعة مع الذات، فتكتسب طبيعة الموضوع الواقعى عاطفية ووجدانا، ويكتسب الداخلى الذاتى موضوعية وتحديدا. أوبعبارة أخرى: يبعد بالواقع عن الانفعال، وينأى بالحقيقة عن الواقع المادى.

***

وكما اعتمد السياق فى الشعر المعاصر على الرموز الموضوعية المنتزعة من الواقع الخارجى، اعتمد كذلك على الرموز التراثية: أسطورية كانت، أو شعبية، أو تاريخية.

والشعراء يستخدمون هذه الرموز التراثية، بوصف كل منها شكلا من أشكال التعبير، دون اتخاذ أى منها مادة فى حد ذاتها. وهم يستخدمون ذلك، بعد تعديلات فى منطوق الرمز التراثى، بما يتفق مع التجربة المعاصرة، فليس من الصواب إذن (سرد الأحداث (التراثية) أو الإشارة إلى الأعلام أو استغلال الأسطورة نفسها على أساس كونها ميراثا ثقافيا، يمكن أن يبدو مجرد زينة (فالشعراء المعاصرون) يحاولون أن يجعلوا الأمور التى طالما عرضت فى أعمال الكلاسيكيين تبدو فريدة، وفذة فى نظرنا، وذلك بمزجها بالواقع المألوف، والأفكار العامة، والأساطير، ورموز الأحلام، وتطلعات علم النفس، وفى خلال هذه العملية المعقدة، يقفز الإحساس بالعصر - وهو معقّد للغاية - إلى المقدمة)[٤٦]

ففى مجال الرمز الأسطورى مثلا، قد يستغل الشاعر أحداث الأسطورة ليحدد أبعاد الواقع، وقد يصور رؤيته الواقعية دون أن يشير إلي أسطورة ما،

٤٦) د. أحمد كمال زكى. الأساطير. ص ٢١٩، ٢٢.

غير أن المتلقى يشعر بروح الرمز الأسطورى تتحرك خلف أحداث الرؤية الواقعية.

والأمر شبيه بهذا فى الرموز الشعبية، فالشاعر قد ينطلق من الرمز التراثي إلى قضيته عن طريق بعض الإشارات التعبيرية، وهذا هو الأسلوب الغالب، غير أنه قد ينطلق من الرؤية الواقعية مع الإشارة - بطرق تعبيرية - إلى رموز تراثية شعبية.

وكذلك الرموز التراثية التاريخية: فالشاعر المعاصر لا يروى الأحداث كما وقعت، بل كما يمكن أن تحدث طبقا لقانون الضرورة، أو الاحتمال. وهو بذلك يعبر عن قضايا عصره، من خلال أحداث التاريخ فى تماثلها مع الواقع، أو فى مفارقتها له، وهو فى سبيل ذلك، قد يتخذ أقنعة من التاريخ يعبر على لسانها عن موقف يريده، أو قضية تؤرقه.

والسياق قد يوظف عناصر تراثية لتحقيق أمرين: الأول: العنصر الفكرى والإقناع به، إذ يصبح العنصر التراثى كالدليل على ثبوت الرؤية المعاصرة، التى جعلها الشاعر محور تجربته، لأن تعدد حدوث القضية، يؤكد على ملازمتها للسلوك البشرى، ومن ثم تتكرر عبر الأزمان المتلاحقة. فهى قضية تشابك فى تكوينها ظروف متعددة، غير أنها تظهر في كل عصر بشكل يحمل جذور الماضى وخصائص الحاضر.

الثانى: العنصر الوجدانى، وهو خلاصة رافدين: أحد هما يحمل أصالة الذات عند الشاعر، والآخر: يوحى به الوجدان الإنسانى، فذاتية الشاعر نفسها ليست ذاتية فردية، ولكنها تحمل من الملامح الخاصة، بقدر ما تحمل من الانفعال المتوارث.

ففى قصيدة (هجم التتار) للشاعر: صلاح عبد الصبور، تُستدعَى أحداث مرتبطة بالحدث التراثى - هجوم التتار، والتخريب الذى أسفر عنه هذا الهجوم

ويظهر ذلك فى قوله[٤٧]

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

إن هجوم الأعداء على أرض العرب يستدعى الحدث التراثى، ويتماثل الحدثان حتى لم يعد يفرق المتلقى بين ملامح كل منهما، فكل منكوب فيهما ينادى أمه:

أمى..
وأنت بسفح التل بين الهاربين
والليل يعقد للصغار الرغب من تحت الجفون
....

فالهزيمة المعاصرة، هى محور الأبيات، وهى التى تحدد أبعاد السياق فيستدعى عناصر تراثية تؤكد على المضمون.

وفى قصيدة (سربروس فى بابل)[٤٨] للشاعر بدر شاكر السياب، يرتبط السياق بالأحداث التي يعانيها العراق، وهذه الأحداث التى تحدث فى الواقع، تستدعى أحداثا تراثية، ويصبح الواقع والتراث رافدى السياق فحكام العراق يدأبون على كم الأنفاس، و(سربوس يعوى فى الدروب) وحكام العراق يطاردون الخير والرخاء، و(سربروس (يمزق النعال) فى أقدام (عشتار) و (تمزق لحم تموز). وإذا كان الخطب الفادح يبشر بالخصب الآمن، فإن دماء ضحايا الواقع المعاصر، ستنبت الرخاء، وتتلاشى أصوات التخريب التى عمت البلاد، كما حدث فى التراث حين انتصر الضياء وتوعد الظلام قائلا:

---

٤٧) ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٤.

٤٨) سربروس: هو الكلب الذى يحرس مملكة الموت، فى الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش (برسفون) الهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت، وقد صوره دانتى فى (الكوميديا الإلهية) حارسا ومغريا للأرواح الخاطئة. انظر ص ١٧. - أنشودة المطر. السياب.

ليعو سربروس فى الدروب

لينهش الإلهة الحزينة، الإلهة المروّعة؛

فإن من دمائها ستخصب الحبوب،

سينبت الاله، فالشرائح الموزعة

تجمعت تململت سيولد الضياء

من رحم ينز بالدماء

فالسياق الموضوعى هنا، يستدعى تراثا موضوعيا، وفى الوقت نفسه يفعم بالوجدان الناشئ عن المعاناة الواقعية، والمنبثق من الارتباط بالتراث.

وتداخل العناصر فى السياق الأدبى، وانتماؤها إلى مواقف متعددة وإلى عصور مختلفة يؤكد على إنسانية القضية التى يرتبط بها هذا السياق.

الفصل الثالث

السياق فى الاتجاهات اللغوية المعاصرة

- المدرسة الشكلية
  * الثورة على الانطباعية
  * طبيعة السياق فى المنهج الشكلى
  * ملامح الشكلية فى الشعر العربى
- الأسلوبية
  * اللغة الشعرية؛ والنظرة الأسلوبية.
  * ظواهر أسلوبية فى السياق العربى
- البنيوية.
  * المرجعية اللغوية ودورها
  * الشفرة وطبيعتها
  * الاتجاه وطبيعة العصر

المنهج اللغوى المعاصر وثيق الصلة بالمنهج اللغوى فى النقد العربى القديم، وليس هذا القول ادعاء قصد به إعلاء شأن النقد القديم، كما أنه لا يعنى محاولة إظهار المنهج اللغوى المعاصر بأنه ينتمى انتماء كاملا إلى النقد العربى ولكنه يعنى: أن استنطاق التراث العربى، وقراءة الآداب الأوربية المعاصرة، لابد أن يوصلا إلى منهج ينتمى إلى جذور التراث، ويبسق فيشمل الفكر المعاصر. إن الأبعاد اللغوية التى تناولها النقد العربى منذ القرن الثالث الهجرى، وما تلاه من قرون على يد: الجاحظ، والقاضى عبد العزيز الجرجانى، وعبد القاهر الجرجانى، وحازم القرطاجنى ـ هذه الأبعاد تفعم مقالات اللغويين المعاصرين، الذين التمسوا فى اللغة ظواهر جمالية، دفعت بالجانب النفعى إلى الخلف، وأكدت على الدور الفنى الذى يقوم به التشكيل اللغوى: فى صورته المعيارية، أو فى خروجه على المستوى العادى (المعيارى) مادام ذلك يثرى المعنى، ويعمق الانفعال به.

ولست مع الذين يدّعون أن العودة إلى التراث يمكن أن تحقق منهجا لا يقل روعة عن المناهج الأوربية المعاصرة؛ إذ إن ذلك يعنى عزل الفكر العربى عن الفكر الإنسانى، وهذا مالم يقل به منصف. إن العودة إلى التراث ضرورة؛ فهو الأب الذى يمنح وليده الحياة، ولكن ما القيمة التى يمكن أن تجنيها الإنسانية إذا ظل الابن يحاكى أباه. إن الابن سرأبيه، ومُنْتمٍ إليه، ولكنه أيضا إضافة جديدة إلي الحياة يحمل من ملامح التميز ما يجعله مستحقا للوجود. وملامح التميُّز فى المنهج اللغوى العربى المعاصر ترجع إلى: الجذور المنبثقة من التراث، وبنفس القدر ترجع إلى الروافد الوافدة من الفكر الإنسانى العالمى. وهنا ـ فقط ـ يمكن أن يتحقق اتجاه يحمل عنصرى: الأصالة، والاستفادة بما توصل إليه الفكر البشرى.

إن الفكر النقدى لم يغلق النوافذ التى تأتى منها نسائم الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم وظائف الأعظاء، وعلوم الطبيعة، والرياضيات. ولكنه أشرع هذه النوافذ فاستفاد من كل العلوم التى شكلت نسيجا جديدا كان مصدر قوة لبناء هيكله الجديد. أفلا نشرع تلك النوافذ لتتجدد دماء المنهج النقدى العربى، ليصبح نسيجه منتميا إلى التراث، وفى الوقت نفسه يحمل السمات الجديدة التى بها يتميز الابن فيستحق الدور الذى تنتظره منه الحياة؟!.

إننا بصدد ذلك فعلا: فقراءتنا للمنهج اللغوى المعاصر من: شكلية، وأسلوبية وبنيوية، ثم قراءة التراث النقدى العربى، تضع أيدينا على منهج متكامل، بعضه من تراثنا الفكرى النقدى، وبعضه من الفكر العالمى المعاصر، وكله حصيلة الفكر الإنسانى القديم والجديد.

إن المنهج اللغوى المعاصر يتخذ اللغة الشعرية منطلقا له، وقد انطلق النقد العربى القديم من النحو واللغة. وقد حاول رواد المنهج اللغوى المعاصر بسط سلطان دراستهم على النقد ليكون خاضعا لفكرهم، أو فرعا من علم اللغة، كما نادى بذلك جاكوبسن R. Jacobson. فى الوقت الذى أصر فيه النقاد على أن الدلالة الداخلية للنص الأدبى التى تقوم بها اللغة، تظل قاصرة عن الكشف عن الإيماءات الاجتماعية، أو الثقافية، أو السياسية. ومن ثم يصبح علم اللغة جزءا من العمل الأدبى إذ (لا شرعية لأى نظرية جمالية فى الأدب، مالم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساسا لها... كما لا يمكن الإقرار بأى قيمة جمالية للأثر الأدبى، مالم تشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها، من ملفوظ دوالها)(١).

وقد حدث الموقف نفسه فى النقد العربى القديم، حين حاول اللغويون والنحويون أن يطبعوا النقد بطابعهم المعيارى، من حيث دلالة اللفظ، أو شكل

(١) د. عبدالسلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب الأدبى نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى ص ١١٨.

التركيب، ومن حيث التصوير بالمجاز. وكل لم مالم يأت على القاعدة أوّله أصحاب النحو، واللغة، والبلاغيون القدامى كذلك. وقد سار هذا الاتجاه - أى الاتجاه اللغوى - حين سرى اللحن فى الإعراب، فاستنبطت القوانين لحفظ اللغة، حتى أطلق على النحو علم العربية[٢]. وكل ما خرج على القاعدة المعيارية أوّله اللغويون والنحويون، ومن ذلك قول الشاعر..

ألا يا نخلة من ذات عرق عليك ورحمة الله السلام.

فتقدم المعطوف لا يجيزه النحويون إلا فى ضرورة الشعر، ومع إجازتهم له، إلا أن ذلك لا يسمح به إلا فى إطار الضرورة[٣] ويظل موسوما بالقبح لخروجه على النمط العادى وفى مقابلة هذه النظرة اللغوية، التى تتمسك بالنسق العادى للتعبير، كانت هناك نظرة أخرى للنقاد، حيث حاولوا تجاوز التعبير المعيارى، باعتبار أن اللغة الشعرية لغة محوّرة، تتكيف مع غاية جمالية حتى لو أدى ذلك إلى خروجها عن المعايير اللغوية، والنحوية.

* * *

وإذا كانت هناك أوجه اتفاق بين مسيرة المنهج اللغوى فى النقد العربى القديم والنقد اللغوى المعاصر، فهناك فرق جوهرى بينهما، وذلك من ناحية القيمة أو المضمون: فمن غايات النقد العربى (التوصيل) توصيل الشاعر معناه إلى المتلقى، بطريقة تطابق مقتضى الحال، وكل التغيرات التى تحدث فى السياق، إنما هى لتحقيق هذا الغرض؛ إذ إن الشاعر يرى إبداعه لا يصبح إبداعا حقيقيا إلا إذا أحدث فى السامع أثرا، وهذا الأثر يتعلق بالمعنى من ناحية، وبإثارة الشعور من ناحية أخرى.

وكل التغيرات التى تحدث فى الشكل، إنما تهدف إلى تحقيق هذا الجانبين:

٢) د. بدوى طبانة. البيان العربى ص ١٨.

٣) الألوسى (السيد محمود شكرى) الضرائر وما يسوغ للشاعر.. ص ٢٧.

توصيل المعنى، وتحقيق التأثير.

أما الاتجاه اللغوى المعاصر فقد مر بمراحل لم تغفل النظرةُ إلى الشكل مضمونَ العمل الأدبى، غير أنه انتهى على يد الاتجاه البنيوى، إلى إسقاط عملية التوصيل من الحساب، وتحقق التأثير ينبع من كون اللغة ذات معنى، أى أن التأثير مرتبط بالمرجعية اللغوية للقارئ، بحيث تصبح الرموز اللغوية إشارات ذات ومض يحرك فى نفس المتلقى مشاعر لها علاقة بهذه الرموز اللغوية، ويصبح تأثر المتلقى حينئذ غير تأثر المبدع؛ لأن لكل منهما مرجعيّة لغويّة مختلفة، وإن كان شعورهما معا نابعا من اللغة وعلاقة مفرداتها، أو تركيباتها.

حرص المبدع على توصيل معنى معين إلى القارئ إذا، أو حرص القارئ على معرفة المعنى الذى قصد إليه الشاعر، ليس واردا فى حساب الاتجاه البنيوى على غير ما كان الحال عليه فى الاتجاه اللغوى العربى القديم، ثم النقد الحديث: العربى والعالمى، الذى عنى بتوصيل المضمون بما يحمل من إيماءات سياسية أو اجتماعية، أو نفسية.

وسنعرض فى الصفحات التالية لمفهوم السياق فى المنهج اللغوى المعاصر، من خلال: المنهج الشكلى. والأسلوبى، والبنيوى.

أولا: الاتجاه الشكلى The Formal Approach

كانت مبادئ الاتجاه الشكلى استثمارا للجهود السابقة، وإضافة إليها فى الوقت نفسه، ويؤكد على ذلك أن جاكوبسون كان من رواد النقد الجديد، قبل أن يصبح علما من أعلام الاتجاه الشكلى. وهذا يعنى أن ثمة علاقة بين النقد الجديد والمنهج الشكلى، فإليوت وماثيو أرنولد، وإزراباوند، وريتشاردز، يؤكدون على ضرورة استقلال البنية الأدبية عن الملابسات التى تحيط بحياة الأديب، وتجاربه الشخصية، بما يحقق موضوعية الأدب، عن طريق تجسيد المشاعر من أجل الإقناع بها، ولم يعودوا يهتمون بما اهتم به الانطباعيون من حيث تأثير البيئة، أو تاريخ الأديب الشخصى[٤] ويؤكد إليوت - كما مر - على موضوعية العمل الأدبى، وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية وتجسيدها من خلال المواقف والأحداث بحيث تظهر المشاعر معتمدة على هذه الوقائع وليس على الانفعالات المباشرة[٥].

ومع أن الشكليين كانوا ثائرين على الانطباعية، إلا أنهم نهجوا نهجا آخر فلم يهتموا بالقضايا السياسية، أو قضايا المجتمع، أو الإيماءات النفسية، لأنهم لا يهتمون بالمضمون، وإنما الشكل هو الذى استولى على جل اهتمامهم. وهذا الشكل هو الذي يشكل المعنى، إذ ليس هناك تواز بين الشكل والمضمون، فالمضمون تابع للشكل بحيث يتغير بتغير الشكل. فمتى اختلفت الأشكال اختلفت أحوال المضامين؛ لأن المضمون ناشئ عن طريقة البناء، ومنذ أن انضم جاكوبسن إلى المدرسة الشكلية رفعت لواء الشكل الأدبى دون أن تكترث كثيرا بالدلالات السياسية، أو الاجتماعية.

ومع اتفاق الشكليين مع مدرسة النقد الجديد فى الثورة على الانطباعية،

---

٤) (David Dachrs: critical Approach to literature P 243)

٥) انظر مجلة فصول يناير ١٩٨١ ص ١٦٥.

فإن مدرسة النقد الجديد أكدت على ضرورة الانطلاق من المضمون، إذ المضمون هو الذى ينتقى نوع الشكل الذى يناسبه، ومفهوم الشكل عند رواد هذه المدرسة يختلف عنه عند المدرسة الشكلية. إنه يضم كل الوسائل اللغوية التى تعبر عن المضمون والمضمون يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث، وشخصيات، وأفكار، وانفعالات، وتلك الأحداث، والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم يعد لها قيمة فنية، وما هذه الطريقة فى النهاية سوى شكل(٦) ومن هنا ندرك طبيعة الفرق بين اتجاه النقد الجديد، والنقد الشكلى.

وفى استطاعتنا الآن أن نقول: إن السياق فى النقد الشكلى يرتبط بفنّيّة الشكل الأدبى، وهذه الفنية هى التى تحدد أبعاد المعنى، ليس فى إطار الدلالة الوضعية، ويكون المعنى هو مجموع الدلالات اللغوية، ولكن من حيث ربط دلالة الكلمة بسياقها الشعرى، ومن حيث مركز الأصوات فى البنية الإيقاعية، ومن حيث التركيب كذلك.

وهكذا اهتم الشكليون بالتحليل الوظيفى للبنية الأدبية، من خلال التشكيل اللغوى، ودور السياق حينئذ، هو العمل على تحقيق كل هذه العناصر؛ ليمكن الكشف عن الجانب الفكرى، الذى تضمنته طريقة التشكيل.

ويختلف دور السياق فى الشعر الغنائى، عنه فى الشعر الموضوعى، واختلافه هنا ناشئ عن طبيعة اللغة الشعرية فى هذين المجالين، وإذا كان الشكليون قد استبعدوا المضامين الخارجية: سياسية، او اجتماعية، فإنهم قد عادوا واستدركوا، واعترفوا بأن السياق اللغوى قد يصنع مقولات فكرية، تتصل برموز اجتماعية.(٧)

---

٦) السابق ص ١٦٣.

٧) انظر : د. صلاح فضل. نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٤٥.

وقد كان من أهداف المنهج الشكلى، العودة بالشعر إلى منبعه الأول، من الفطرة الإنسانية، والطبيعة البكر، حيث كان للكلمة قدرة الفعل الأدائى. ولهذا أصبحت لغة الشعر عندهم فنية، وتركزت جهودهم فى «فنية الشكل الأدبى.... من حيث هو فن باللغة فى المقام الأول، .. واستأثرت الأشكال الصوتية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة: عن عدد الأصوات المترددة، وعدد مرات التردد.. ومركز الأصوات فى الوحدات الإيقاعية، ثم دور القافية، باعتبارها نموذجا من نماذج التردد الصوتى...»(٨)

وقد أتيح للمدرسة الشكلية أن تتبنى منهجا هذه طبيعته، لأن الشعر فعلا يحتوى على هذه الظواهر، فالشعراء يدأبون على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان، علّهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده، وتسخيره لاستعمالهم الخاص(٩). وهؤلاء الشعراء يقومون بتفجيرات فكرية عن طريق الألفاظ، والتراكيب الجديدة، وتصبح الكلمات والصور والتراكيب رموزا قد تشير لدى الشاعر إلي معان شعرية، أبعد ما تكون عن توقعاتنا(١٠) ويقترب الشكليون من الرمزيين فى تجريد الكلمة من إسار الدلالة الوضعية المسبقة؛ لأنها تكتسب دلالة جديدة من السياق، كما يتفقون معهم فى مسألة العناية بالجانب اللغوى، وتوظيف الإيقاع، والوحدات الصوتية والتركيبية. ولكنهم تمردوا عليهم فى مسألة تحميل الكلمة دلالات فلسفيّة واتجاهات دينية متصوفة، حرص عليها الرمزيون حتى ناءت الكلمة بحملها(١١). وقد أصبح الإيقاع الشعرى - الصوتى والتركيبى، عند الشكليين - موضوع تحليل منهجى يتكئ على نتائج

٨) انظر د. فتوح أحمد. فصول يناير سنة ١٩٨١ ص ١٦٣ وكذلك. أوستن وارين ورينه ويليك.نظرية الأدب، ص ٢٠٧.

٩) انظر. ارشيبالدماكليش. الشعر والتجربة ص ١.

١٠) انظر.د أحمد بسام ساعى ص ٢٣٢.

١١) انظر د. صلاح فضل نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٤٥ وكذلك Bowra. C.M. The Heritage of symbolism. P 229

الدراسات الصوتية، كما يعتمد على حقول قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية، كالرياضيات، والإحصاء.... ويمكن أن يقال إن التحليل الإيقاعى أصبح على أيديهم علما.(١٢) وهكذا بدأت العلوم الإنسانية تتجه إلى مزيد من المنهجية المحدّدَة تحديدا صارما عن طريق التحليل اللغوى القائم على الرصد، فى الوقت الذى «راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكى تحرر نفسها من أسطورة الموضوعية والقدرة على التنبؤ وطغيان المنهج بصفة عامة».(١٣) وهذا ما يدعو إلى التساؤل.

ومن هنا ندرك طبيعة السياق فى المنهج الشكلى، فهو: أولا: سياق لغوى والشكل اللغوى هو الذى يحدد المعنى. ثانيا: سياق يعتمد على التحليل والرصد والموضوعية.

ثالثا: طبيعته ليست ناشئة من أصل الوضع اللغوى، ولكن من طريقة التشكيل، فتكتسب الأصوات صفات جديدة، ويصبح للكلمة دلالة جديدة، ويكون للتركيب أثر فى تشكيل معنى ربما يبتعد عن الدلالات الوضعية لهذا الإيقاع اللغوى. رابعا: هو سياق لا يولى الإيماءات الخارجة عن النص عناية، ولكنه لا يمنع من أن تحتوى المقولات الفكرية التى انبثقت منه على إيماءات اجتماعية أو نفسية، أى أن المقول الشعرى هو الذى يحدد المقولة الفكرية، وليس المضمون الخارجى هو الذى يستدعى شكلا معينا. ولنا الآن أن نتساءل: إلي أى مدى يمكن أن يستفيد النقد العربى من طبيعة هذا الاتجاه؟

إننا دون شك نستطيع أن نعيد النظر فى تراثنا الذى يلتقى مع هذا المنهج، لأن القاضى عبد العزيز الجرجانى مثلا، كان ينطلق من الأدب العربى، وينظر له، وليس علينا إلا أن نستنطق التراث من منطلق المعاصرة، فيسلم لنا قياده،

---

١٢ أنظر د. فتوح أحمد. فصول يناير سنة ١٩٨١ ص ١٦١.

١٣) د. عز الدين اسماعيل المرجع ـ السابق ص ٢٤.

فنعبّر به عن قضايانا، مادمنا قد أحسنّا قراءته، ووعينا دلالته. أما الملامح الجديدة التى يتخذ منها المنهج الشكلى فى النقد العالمى أسسا يتميز بها عن غيره من المناهج، فهل نقبلها على علاتها؟ أم نرفضها بدعوى أنها نبتت فى أرض غير أرضنا، وارتبطت بأدب غير أدبنا؟ أم أن فيها عناصر يمكن أن تثرى تجربتنا الأدبية والنقدية، فيجب أن نحرص عليها، كما أن فيها عناصر لا تتفق مع منطلقاتنا الفكرية، أو مع تراثنا الأدبى والنقدى، ومن ثم يجب أن نلتفت عنها؟.

إننا فى سبيل تصور سياق لغوى يمكن أن يثرى تجربتنا النقدية مضطرون إلي الاستفادة بما فى المنهج الشكلى من إيجابيات من وجهة النظر العربية.

وأولى هذه الإيجابيات: قضية الإيقاع الصوتى التى يمثل جزءا من السياق. إن الإيقاع فى القصيدة العربية يتولد من توالى الأصوات الساكنة، والأصوات المتحركة التى تتكون منها (التفعيلة)، التى تكوّن وحدة الوزن الشعرى. وهذه الأصوات - المتحركة والساكنة - منها ما هو مهموس، ومنها ما هو مجهور، كما أن زمن النطق بها يختلف تبعا لطبيعتها.

والأصوات الساكنة، قد تكون أصوات مدّ، فتكتسب طبيعة وجدانية من خلال السياق، كما تستغرق زمنا يفوق زمن النطق بالصوت المتحرك، والصحيح الساكن. وتوالى الأصوات المهموسة يشكل مقولة فكرية وجدانية، ذات طبيعة خاصة، تختلف عن المقولة التى تتوالى فيها الأصوات المجهورة، بل إن طبيعة الصوت، تتغير من همس إلى جهر أو العكس، نظرا للسياق الذى وقع فيه.

كما أن الشاعر أحيانا يعتمد على صوت له طبيعة خاصة ليجعله مركزا للقصيدة، وهو حينئذ يفرغ من خلاله معنى وانفعالا لهما بعد فكرى خاص.

ثانيا: دلالة الكلمة على معنى يتطلبه السياق، حتى وإن رفضه وضعها

المعيارى.

ثالثا: طبيعة التركيب من حيث: التكرار، أو الخروج على النمط العادى كالإنشاء فى موقع الخبر، أو العكس، أو تقديم ما حقه التأخير، أو حذف ركن أساسى فى الجملة؛ لأن ذكره يوحى بمعنى مختلف عما يريده الشاعر. وسنتناول هذه الظاهرة من حيث كونها عنصرا يتدخل فى تشكيل طبيعة السياق.

ولكنها ستتضح بصورة أشمل حين نتحدث عن الأسلوبية باعتبار أن هذه القضية تشكل أهم محاورها، شأنها شأن دلالة الكلمة بين الوضع المعيارى والتشكيل الفنى.

رابعا: طريقة تحليل الصورة الفنية، وعضويتها فى البناء اللغوى، بحيث تكوّن بعدا من أبعاد المقول الشعرى.

ويمكن أن نرى ذلك فى قول المتنبى، وهو يعاتب سيف الدولة.(١٤)

وَاحـرَّ قـلبـاه ممـن قلبـه شَبِـمُ ومن بجسمى وحالى عنده سَقَمُ
مالـى أكتِّم حبا قد برى جسـدى وتدعى حب سيف الدولة الأمم

....

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكم
أعيـذها نظراتٍ مـنك صـادقـةً أن تحسب الشحم فيمن شحمه وَرَمُ

أولا: إيقاع الأبيات ينتمى إلي البحر البسيط، ووزنه الشعرى، يتكون من تفعيلتين: الأولى مُسْتَفْعِلُن وتتكون من ثلاثة مقاطع: سببان خفيفان، ووتد مجموع، والثانية: فَاعِلُن وتتكون من مقطعين: سبب خفيف، ووتد مجموع، ولهذه الأصوات صفات صوتية نذكر منها:

(أ) الأصوات التى تتكون منها هاتين التفعيلتين معظمها مجهور، وإذ

---

١٤) ديوان المتنبى ص ٣٣١.

ورد صوت مهموس فإنه لا يلبث أن يكتسب صفة الجهر، ولم يعد للهمس دور فى الأداء: ففى (واحر قلباه) ليس هناك إلا الحاء: وصفته الصوتية تميل إلى الرخاوة، والهاء. وهو صوت احتكاكى، وكلا الحرفين مهموس. غير أن وقوعهما فى سياق الأصوات المجهورة فى الشطر الأول أكسبه صفة هى أقرب إلى الجهر منها إلى الهمس. فإذا تجاوزنا الشطر الأول إلى الثانى، الذى يتكون من اثنين وعشرين صوتا، وجدنا فيه ثلاثة أصوات مهموسة: السين، وصفته اللغوية: الرخاوة والاحتكاكية، والحاء: وصفته الصوتية كالسين، ثم الهاء: وهو صوت مهموس احتكاكى كذلك. ووجود ثلاثة أصوات مهموسة وسط اثنين وعشرين صوتا مجهورا يجعل للأصوات الثلاثة صفة بعيدة عن الهمس تماما.

فإذا تجاوزنا البيت الأول إلى الثانى الذى يتكون من أربعة وأربعين صوتا وجدنا فيه صوتين مهموسين، وهما: السين والحاء.

والبيت الثالث يتكون من خمسة وأربعين صوتها منها خمسة مهموسة: اثنان مكرران: السين والحاء، ثم الفاء، وصفته الصوتية: الهمس والرخاوة كسابقيه والخاء، وهو حرف مهموس احتكاكى كذلك، ثم الصاد: وصفته كالحاء والسين.

وفى البيت الرابع ستة وأربعون صوتا منها سبعة مهموسة.

إن هذا يعنى أن الشاعر بنى قصيدته على إيقاع الأصوات المجهورة. وإذا كانت الأصوات المهموسة تعبر عن الآلام المكبوتة، فإن الأصوات المجهورة، تضج بالمشاعر الممزّقة، فتخرج هذه المشاعر صرخة تدوّى لتصك سمع ذلك الذى ظلّم، والوشاة الذين لذّلهم تمزيق أواصر المحبة بين الأصدقاء

(ب)وثمة صفة صوتية ثانية: وهى شيوع ظاهرة السكنات، أو الحركات.

فالشاعر حين يتحدث عن نفسه تأتي التفعيلة كاملة من حيث الحركات والسكون. وعندما يتحدث عن الحبيب الذى جفاه، أو عن الوشاة الحاسدين،

تضطرب الأصوات وتتوالى الحركات معبرة عن تدفق مشاعر الغضب. ويتضح ذلك في:

شَبِم، سَقَمُ، جُسَدِي، أُمُم، في معا (ملتى)، حُكُم، وفي صا (دِقَةٌ)، ورم. وهذه الكلمات تشكل بصفة اطرادية الضرب والقافية في الأبيات، وإذا ورد ذكر لهما - الحبيب الظالم والوشاة - في حشو البيت كذلك اضطربت التفعيلة.. ففي قوله:(مالى أكتـ (تم حب)وفي قوله: فيك الخصا (م وأن)وكذلك: أعيذها (نَظَرًا). تصبح التفعيلة مكونة من ثلاثة متحركات وساكن.

أما (مستفعلن) فتضطرب كذلك ويحذف أحد السواكن فيها، حين يتحدث عن مصدر ألمه، وهم ظالموه وحساده، وذلك في: (ومَنْ بجسْ)مى، وكذلك، (وَتدَّعى) و (أعيذها). وبهذا تصبح الأصوات المتحركة أساسا لرفض القهر الخارجي:

(جـ) وهناك صفة صوتية ثالثة: تعبر عن المعاناة الفادحة، وهي توظيف أصوات اللين الطويلة إذ إن زمن النطق بها يستغرق ضعف زمن النطق بالساكن الصحيح.

ويختار الشاعر منها صوتين، الألف: في (واحر) و (قلباه) و (مالى) و(حالى) و (بُرَى) و (يا أعدل) و (الناس) و (إلا) و (الخصام) و (أعيذها) و (نظرات) و(صادقة) و(معاملتى) . والصوت الثاني هو: الياء، وذلك في (جسمى) و (حالى) و (جسدى) و (معاملتى). ومع أن هذه الياء هي ضمير المتكلم لكنها صوتيا تقومّ بالتعبير عن معاناة موغلة في الأعماق.

ثانيا: الألفاظ ودلالتها في السياق:

اعتمد السياق على الألفاظ التي تبرز المقابلة بين حالتين، ففي (واحر)

نحس إحساسا غير (شبم). ولفظ (أكتّم) يحمل دلالة فكرية ووجدانية تقابل (تدّعى) ولفظ (أعدل الناس) لا يتفق مع (إلا فى معاملتى) فالعدالة المعبر عنها بأفعل التفضيل لا تتجزأ. ثم التعبير بلفظين لمعنى واحد دليل على الحيرة والاضطراب (جسدى وجسمى) وإن كان معنى الجسم يعنى جماعة البدن أو الأعضاء بتفصيل أكثر، ولهذا اختار له (السقم).

وهناك الدلالة الوضعية للألفاظ: شبم: إذ إن معناها بارد، والقلب لا يوصف بالبرود الحقيقى، وحالى سقم: السقم: هو المرض وهو للأجسام وليس للقلب كما فى وضع اللغة، وبرى : البرى هو النحت[١٥] والمبراة هى السكين. والشحم هو السمنة، والورم: نتوء وانتفاخ[١٦] وهذه الألفاظ التى وردت فى السياق دلت على معنى فكرى لا تصل إليه الألفاظ التى وضعتها اللغة لمثل هذا المعنى.

ثالثا: التركيب.

وأول ظاهرة تلفت النظر فى الأبيات: هى العلاقة بين أول الجملة وآخرها. فحرارة القلب تقابل بقلب بارد. وتكتيم الحب الصادق يؤلم، ولكن ادعاء الحب الكاذب يحقق ربحا. ثم العدل فى أول الجملة والظلم فى آخرها.

ويستتبع ذلك التسوية بين الحب الحقيقى والحب المزيف (الشحم والورم).

والمقابلة فى المعنى نتيجةٌ طبيعة للطباق فى الألفاظ، غير أن الإلحاح على المقابلة كسمة مطّردة فى القصيدة كلها يؤكد على الطاقة الشعورية التى تفعم أبياتها.

١٥) القاموس المحيط ص ١٦٣٠.

١٦) السابق ص ١٥٠٦.

وهناك ظاهرة أخرى وهى: تقديم ما حقه التأخير، وذلك فى : بجسمى وحالى سقم، وتدعى حب سيف الدولة الأمم: إن تقديم الجار والمجرور (بجسمى) والعطف عليه (حالى) يهيئ المتلقى لتقبل حكم له أهميته، وإذ به يفاجأ بصدمة شعورية، إذ قد حصر السقم فى كيان الشاعر داخليا وظاهريا. وتقديم المفعول به (حب سيف الدولة) لتكون مباشرة بعد (تدعى) تبرز مأساة الشاعر، إذ لولم يكن حبا مدعى لما أسر لوشاة إلى أحد الصاحبين ما نفره من صاحبه. وجملة (فيك الخصام) تكشف عن معاناة الشاعر، إذ إن كل مشكلته نبعت من كون الخصام فى صاحبه فحسب.

ولا شك فى أن (التقديم والتأخير) أو العدول عن التعبير المعيارى كما فى الوضع النحوى، وكذلك تحميل اللفظ معانى يفرضها السياق مع أن ذلك يجافى الوضع اللغوى - هاتان الظاهرتان قد أولتهما (الأسلوبية) عناية أعمق، كما سيتضح عند تناول هذا المنهج.

رابعا: المجاز وطاقة التخيل:

للمجاز دور عضوى فى البناء اللغوى، وفى مساعدة السياق علي الكشف عن المقول الشعرى فحين يعبر الشاعر عن الوفاء الذى يضنيه إذ به ينقلنا إلى عالم حسى: فيه آلة حادة تبرى شيئا أضعف منها، وهذا الشئ وديع قد أسلم مصيره لها (مالى أكتم حبا قد برى جسدى).

إنه استسلام المحب لأداة تعذيبه،مادام مصدرها ذلك الحبيب،حتى ولو كان غادرا. وسر المأساة أنه لا يظفر من حبيبه بما ظفر به مدعو حبه.

إنه يكتم حبه الصادق، وهم يجهرون بحب كاذب. فأيهما أحق بالوداد ؟! لو أن هناك عدلا لكان القرب من ذلك الحبيب بقدر الصدق فى حبه.

أما وقد اختلطت الأمور (أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم) فقد عمه اليأس فالصحة والمرض متداخلان، والصدق والكذب متماثلان، والحب والادعاء لا حدود تفصل بينهما، والشاعر بذلك يؤكد على الدلالة اللغوية المتمثلة فى الألفاظ، وفي التركيب من حيث المقابلات، التى تؤدى إلى نتائج ليست من طبيعة التقابل، ولكنها من طبيعة التماثل، مما يؤكد اختلال الموازين، وعوج الأشياء.

وهكذا نجد أننا بصدد مقول شعرى من خلال سياق لغوى غيّر كثيرا فى دلالة المضمون الخارجى الذى يرتبط بمناسبة القصيدة، فلم يعد المعنى دائرا حول خليفة ووشاة وشاعر. ولكنه مقول جديد شكلته الدلالات اللغوية: صوتية ولفظية وتركيبية، ومجازية، مفاده: إبعاد المحبين، وتقريب الغادرين. فى إطار الغفلة وعدم اليقظة، مما يؤكد على معاناة الأوفياء.

وبعد:

أفلا نجد أنفسنا الآن نلتقى مع القاضى عبد العزيز الجرجانى فى حديثه عن الشكل، ومع المدرسة الشكلية الحديثة فى معظم ركائزها ـ فى منهج فنى يثرى الفكر العربى النقدى؟. ونكون بذلك قد أفدنا من التراث العربى، وفى الوقت نفسه أعدنا قراءة الفكر العالمى،وتمثلناه بصورة يمكن أن تضيف بعدا جديدا إلى منهجنا اللغوى، حين نتخذه أساسا للسياق الذى يكشف عن معنى شعرى ينبثق من داخل اللغة وتشكيلها.

ثانيا: الأسلوبية Stylistics

تتفق الأسلوبية مع الشكلية فى بعض الجذور، وتفارقها فى جوانب أخرى، غير أن هذه المفارقة لا تتعلق بفروق نوعية، وإنما هى مفارقة من حيث كم التركيز على عنصر ما:

أما جذور الاتفاق: فقد كانتا ـ كلتاهما ـ ثورة على الانطباعية، والبعد عن الذاتية والحدس فى تفسير العمل الأدبى. كما كانتا دعوة إلى الالتفات إلي التشكيل اللغوى وعلاقته بالمقول الشعرى، ثم علاقتهما ـ التشكيل اللغوى والمقول الشعرى ـ بالسياق. بحيث يصبح المقول الشعرى قابلا للتعديل من حيث الأبعاد، إذا حدث أى تعديل فى السياق اللغوى.

وإذا كانت (الشكلية) تلتقى مع منهج النقد الجديد، في الثورة على الانطباعية، فإن الأسلوبية تلتقى معه في هذا الجانب كذلك، وفى جانب آخر على قدر كبير من الأهمية: وهو جانب القيمة التى تشكل محور النص الشعرى.

فالنقد الجديد يهتم بالمضمون على تعدد انتماءاته: الاجتماعية، والسياسية، والنفسية. أما الأسلوبية فهى منهج لغوى يهتم بالشكل من حيث دلالته الصوتية والتركيبية، فى الدرجة الأولى، غير أنه لا يرفض الدلالة الخارجية: اجتماعية أو غيرها، على أن تظل عاملا مساعدا أو مكونا شعريا ثانويا، لا ينبغى الانطلاق منه لمحاكمة النص الشعرى. أما القيمة الجديرة بالبحث فهى القيمة المرتبطة بالمقول الشعرى بحيث يمكن أن تتغير الدلالات الخارجية بعد التعبير عنها، فيصبح لها شكل جديد هو من مولدات السياق اللغوى البحتة.

ولا شك في أن الاعتراف بدور الدلالات الواقعية فى التشكيل، ثم دور التشكيل فى تعديل هذه الدلالات، يجعل الأسلوبية تلتقى التقاء حميما مع نظرة عبد القاهر الجرجانى، فى نظرية النظم، ودور السياق فى تشكيل

(الفرض) أو المعنى العقلى، ليصبح معنى شعريا، قام التشكيل اللغوى برسم أبعاده الجديدة.

والأسلوبية تعترف للمبدع بالحق المشروع فى الاستفادة بالمحاور السياسية، والاجتماعية، التى تشكل المحاور الأدبية، ولكن على الناقد أن يولى كل عنايته للعناصر الأدبية فحسب، من حيث: الأصوات، ومعرفة خصائصها الصوتية فى اللغة العادية، ثم رصد الظواهر الخارجة عن النمط، والبحث فى دلالتها بما يفيد الأسلوب. ومن حيث التركيب، باعتبار أن للجملة أنماطا متعددة، والخروج على النسق المعيارى لتركيبها، له دخل فى المعنى.

وهكذا تنفرد الأسلوبية بعنايتها بقضية انحراف التعبير عن النمط المعيارى، الذى أقرته اللغة: صوتيا، وتركيبيا، لأنها تتخذ لغة الأدب ميدان بحث لها، والسياق اللغوى عندها يعنى: السياق اللغوى الأدبى، وكما أن هذا السياق يؤكد على التنوع اللغوى الفردى، فهو كذلك يؤكد على الخروج علي النمط العادى Deviation From The norm

فلغة الأدب تكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللغة العادية. والأسلوبية تهدف إلى دراسة هذه الكوامن التعبيرية، ولعل هذا الجانب يؤكد على الصفة التى أكدها (تشومسكى Chomsky) بأن اللغة خلاقة Creative تتكون من عناصر محدودة، وتنتج، أو (تولد) أنماطا لانهاية لها(١٧)

وهناك اتجاهان يتعلقان بمفهوم الانحراف التعبيرى، جوهرهما التساؤل: هل المستوى التعبيرى العادى، هو الأسبق؟ ومن ثم يعد التعبير الفنى انحرافا عنه، واكتسابه الفنية جاء نتيجة لكسر تلك المعارية؟. أم أن المستوى الفنى هو الأسبق، والتعبير العادى: ليس سوى اللغة الفنية بعد استهلاك فنيتها؟. يرى

---

١٧)انظر. د. عبده الراجحى فى مقال بعنوان (علم اللغة والنقد الأدبى) مجلة فصول يناير سنة ١٩٨١ ص ١١٧.

(موكاروفسكى Jan Mukarovsky) أن اللغة القياسية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف Distortion الذى يلجأ إليه الشاعر من أجل تحقيق هدف جمالى، وكلما كانت قاعدة القياس فى لغة ما أكثر رسوخا كان انتهاكها أكثر تنوعا، وتعددت بالتالى إمكانيات الشعر فى تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما كان الوعى بهذا المعيار ضعيفا قلت إمكانيات الانحراف، وقلت بالتالى إمكانيات الشعر»[١٨] وأصحاب هذا الاتجاه، يهتمون بأوجه التشابه بين لغة القياس ، واللغة الشعرية، بما تحمله من انحرافات عن أصل الوضع، من الناحية الصوتية، ومن ناحية التركيب، وهم إذ يفعلون ذلك، يرغبون فى إخضاع ما يمكن إخضاعه من ظواهر اللغة الشعرية، إلى لغة القياس، باعتبار أنها الطريقة الوحيدة، التى يمكن أن يطلق عليها لغة.

أما أصحاب نظرية اللغة الشعرية، فيهتمون بالفروق بين لغة الشعر بما تحمل من انحرافات، وبين اللغة القياسية؛ لأنهم يرغبون فى أن يجعلوا تعبيرهم هو الأصل؛ لأنه يحوى الدلالة النفعية التى يحرص عليها أصحاب نظرية اللغة القياسية، كما يحوى دلالة جمالية، تُفتقد فى لغة القياس. وقد عد أصحابُ هذا الاتجاه المستوى الفنى هو الأسبق «أو هو الوجود اللغوى الحقيقى، وأما ما عداه من مستويات الاستخدام اللغوى فيمكن وصفها بأنها (عوادم) أو مخلفات الاستخدام الفنى، أو هو اللغة الفنية بعد استهلاك فنيتها، أو جثة الفعل الفنى. كما يرى (كولنجوود) ويتفق معه فى ذلك (ڤندريس) حين يقرر: أن الاستعمال النحوى هو الذى تطور عن الاستخدام الانفعالى. خلافا لما يراه

---

١٨)انظر: عبد الحكيم راضى. نظرية اللغة فى النقد الأدبى ص ٤٨٤، وكذلك:
J.Mukarovesky, "Standard Language and poetic Language Linguistics and Literary style Washington-1964 P.42

اللغويون العرب(١٩).

ويرى (هيدجر Martin Heidgger) أن الشعر لا يتلقى اللغة مادة يتصرف فيها، بل إنه هو الذى يبدأ بجعل الكلمة ممكنة. إذن فيجب - خلاقا لما قد يتوهم - أن نفهم ماهية اللغة من خلال ماهية الشعر. وقد كان (فيكو) أول من استحدث هذه الثورة في التطور اللغوى، إذ دحض القول بأن اللغة كانت أول أمرها مجردة عقلية، كالتى يستخدمها المتحضرون فيما بينهم للفهم والإفهام، ثم جاء الشعراء فاستخرجوا منها العناصر اللازمة لصياغة صور البيان فى العبارة الأدبية(٢٠)

وسواء أكانت اللغة القياسية هى الأصل أم اللغة الشعرية، فإن الباحثين فى الأسلوبية جميعا قد عنوا بظواهر الانحراف فى اللغة الأدبية، باعتبار أن ذلك مما يميز هذه اللغة، ويكسبها جمالياتها، وفنيتها. فمن الخطأ إذن (أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بقانون اللغة المعيارية، وهذا ما صاغه (فرديناند برونو Ferdinand Brunot) بقوله: لا يمكن أن يكتفى الفن الحديث والمتميز فى جوهره دائما وفى كل مجال باللغة المعيارية، وذلك أن القوانين التى تحكم التوصيل العادى للفكر لا ينبغى أن تفرض على الشاعر... وإلا أصبحت استبدادا غير محتمل، فالشاعر الذى يتجاوز حدود الأشكال المقبوله للغة يحدث أشكالا شخصية من التعبير الحدسى، وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعى، وبدون قيود أخرى، أكثر من تلك التى يفرضها عليه إلهامه الخاص»(٢١)

وليس معنى هذا تنحية الجانب الدلالى من حسابنا؛ إذ ليست هناك حدود

١٩) انظر. نظرية اللغة.. ص٥١٥ وكذلك: اللغة للتدريس ص ..٢٠، و(مبادئ الفن) كولنجوود ص١٩٩

٢٠) السابق ص ٥١٥

٢١) انظر. د. ألفت كمال الروبى فى ترجمتها لـ (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) لموكاروفسكى. مجلة فصول ديسمبر سنة ١٩٨٤ ص ٤٥.

ثابتة يمكن أن نصف بها الفرق بين المضمون، والتعبير عنه. فقيمة المضمون فى أى اتجاه نقدى لا تستمد من الواقع الخارجى عن اللغة، وإنما يقوم السياق اللغوى بتشكيله بطريقة أو بأخرى.

أما فى الدراسة الأسلوبية، فتتضح صورة المضمون من خلال ارتباط المستويات اللغوية: الصوتية، واللفظية، والتركيبية.

والتأثير لا يتحقق فقط من خلال التأثير الكمى لمكونات العمل (الأمامية Foregrounding) بل قد يكون بواسطة علاقة غير شائعة للكلمات المتجاورة فى السياق[٢٢]. و قد يكون باكتساب اللفظ معنى مخالفا للوضع اللغوى.

ومن الممكن أن يتحقق مثل هذا فى اللغات الأوربية، باعتبارها تتغير من عصر إلى عصر فالخروج على المعيار على اختلاف مستوياته وبكل الأبعاد، لا يحدث شرخا فى اللغة. والأمر على غير ذلك فى اللغة العربية. فوجود الترادف فيها، وظاهرة المشترك اللفظى، وطرق التعبير المختلفة: من تقديم وتأخير، وإيجاز وإطناب، وحذف.. . ثم تنوع الأسلوب بين الخبرية والإنشائية. ووضع الخبر فى موضع الإنشاء أو العكس. كل هذه إمكانيات تكشف عن الحدس والإلهام، دون خروج على المعجم اللغوى، ودون تجاهل اللغة التراثية ومن ثم يقتصر التمرد - على التعبير المعيارى - على طرائق التعبير، وليس بالخروج على الأصل الوضعى للفظ، أو طريقة التركيب الأصلية.

وقد يكون هذا هو الفرق الجوهرى بين النظرة إلى اللغة القياسية واللغة الشعرية فى الأدب العربى، وبينها فى الاتجاه الأسلوبى عند تطبيقه على الآداب الأوربية.

أمّا أوجه التقارب بين التصوّر العربى فى المنهج اللغوى، وما وصلت إليه أبحاث الأسلوبيين فهى جُلّ كثيرة، مما يجعل الاستفادة بما حققته أبحاث المنهج

٢٢) المرجع السابق ص ٤٢.

اللغوى الحديث وبخاصة عند الأسلوبيين - قادرة على إثراء النظرة الأدبية والنقدية معا.

فقد حرصت الأسلوبية كما حرص المنهج اللغوى العربى القديم على دراسة نوع الوزن، والنبر، والمقطع، وطبيعة الأصوات التى تكوّن (التفعيلة) وهو ما يمثل الجانب الصوتى.

كما قامت بدراسة الكلمة وتركيباتها، والصيغ الاشتقاقية، وتأكيدها على الفكرة، أو دلالتها على المعنى الوضعى، أو خروجها عنه، ومن هذا القبيل تعقيب ابن جنى على قول الشاعر:

تغلغل حب عثمة فى فؤادى　　فباديه مع الخافى يسيـــر

بأن الشاعر (يصف بالتغلغل ماليس فى أصل اللغة أن يوصف بالتغلغل، وإنما ذلك وصف يخص الجواهر لا الأحداث، ألا ترى أن المتغلغل فى الشئ لابد أن يتجاوز مكانا إلى مكان آخر، وذلك تفريغ مكان وشغل مكان، وهذه أوصاف تخصُّ فى الحقيقة الأعيان لا الأحداث)(٢٣) .

ولكن هل تتقيد اللغة الشعرية بأصل الوضع؛ فيعد هذا التعبير خطأ؟

أم أن الشاعر عبر بهذا اللفظ فى سياق لغوى يرسم صورة لأثر حب عثمة الذى شغل كل مكان ولم يترك مكانا فارغا؟ والشاعر بذلك يكون قد عدل عن الدلالة الوضعية الى ما يتفق مع الانفعال الوجدانى، وبقيت اللفظة تحمل معناها الوضعى خارج الشعر، وتزخر بمعان أخر فى سياق الشعر.

ومن ذلك أيضا قول الفرزدق:

فلوكنت ضبّيًا عرفت قرابتى　　ولكن زنجيًّا غليظ المشافر

فاستخدم (غليظ المشافر) بدلا من (غليظ الشفة). غير أن السياق اللغوى يرتبط بالفخر، وإنكار الجهل على الذين لا يعرفون مكانة قبيلة ضبة. هذا

٢٣) ابن جنى - الخصائص جـ ٢ ص ٤٤٤.

الجهل الذى يصل صاحبه بعالم الحيوان، ولهذا قام السياق اللغوى بدور انتقاء لفظ يعبر عن الجانب النفسى، وهذا اللفظ هو (المشافر) وهى ليست مشافر عادية، وإنما هى مشافر غليظة. فاللغويون يعتبرون ذلك خروجا على دلالة اللغة، والمهتمون بالشعر يقولون: إنه إفراغ لشحنة انفعالية فى لفظ يستوعب هذه الشحنة.

وإذا كان لفظ (المشافر) فى هذا البيت، ولفظ (تغلغل) فى البيت السابق هما اللفظين اللذين يستدعيها السياق ليقوم بتشكيل مضمون له أبعاد تختلف عنه إذا ما استعملا فى دلالتهما الوضعية. فأى الاستعمالين أصل والآخر فرع فى السياق الذى يصور حب (عثمة) أو السياق الذى يتحدث عن علو المكانة، وجهل القوم بها؟ ومثل هذا السؤال يمكن أن يرد إذا تناولنا ظاهرة الانحراف عن الأصل، الذى فرضته اللغة من حيث التركيب. ففى قول المتنبى، وهو يتحدث عن سيف الدولة:

مالى أكتم حبا قد برى جسدى   وتدعى حب سيف الدولة الأمم

نرى أن تقديم المفعول به على الفاعل يكون واجبا، حين يكون المفعول به ضميرا، مثل قول الله تعالى: «أفأصطفاكم ربكم بالبنين واتخذ من الملائكة إناثا» إن تأخير ما يشعر بالربوبية (ربكم) وهو الفاعل، عن الضمير (كم) وهو المفعول به، مع أن اللغة توجب تقديم المفعول به، إلا أن التعبير يحمل إعجازا لا يتحقق إذا جرى التعبير على الترتيب العادى، وهو تقديم الفاعل؛ إذ إن تأخير الفاعل يبعده عن حيز الاستفهام الإنكارى ومن ثم ينصب الإنكار على ادعاء الكفار لا على خلق الله.

أما إذا كان المفعول؟ اسما ظاهرا، فإن تقديمه يكون من خصائص اللغة الشعرية، وهو وإن أجازته اللغة إلا أن السياق الشعرى يراه واجبا، وغيره مرفوضا. لأن الادعاء ليس عاما، فيدعى المنافقون ما شاءوا، ولكنه الادعاء

الذي يقابل (برى) جسده، والذى يتحدى وهج الحب فى قلبه، والذى أفسد حياته، فأودي بحاله، وأضنى جسده، إنه إدعاء خاص بشئ خاص. ومع أنه ادعاء كاذب إلا أن أصحابه قد فازوا فيما أخفق هو فيه. لقد كان حب سيف الدولة مبتغاه ومدّعاهم فخاب المخلص، ورشد المدعى، أفلا يكون هذا الحب أولى بالتقديم؟ وهل يرتضى السياق ترتيبا غير ماورد فيه؟

ومثل قوله، فى رثاء جدته، حينما جاءها كتابه، ففرحت به، فقتلها الفرح:(٢٤)

حرام على قلبى السرور فإننى　　　أعد الذى ماتت به بعدها سُمّا

إن تقديم النكرة (حرام) على المبتدأ (السرور) لم يُعْنَ الشاعر بقول اللغة القياسية فيه، فالذى يشغله هو الحكم بالحرمة، وليس الحديث عن السرور ولذا قدم الخبر (حرام) وكأنى به قد أوقع القارئ فى حيرة الترقب بلفظ حرام، قبل أن يذكر المحكوم عليه، وحين ذكره ازدادت حيرة المتلقى، إذ كيف يكون السرور حراما؟ وإذا بالسياق يعلل ويشرح. ومثل هذا يمكن أن يقال فى تقديم (بعدها) على المفعول به (سما) لأن السرور لا يكون سما إلا فى مثل حالته.

* * *

هكذا نجد أنه إذا كان المستوى الفنى يسمح بدلالات جديدة للفظ، أو بأنماط جديدة للتركيب - لا توجد فى المستوى العادى فى اللغات الأوربية التى لا يقاس عمرها بعمر اللغة العربية، فإن اللغة الشعرية فى الأدب العربى قد استبدلت بذلك الإمكانات المتعددة فيها من حيث الترادف والمشترك اللفظى فيما يتصل بدلالة اللفظ، ومن التقديم، أو الحذف، ... الخ فيما يتصل بالتركيب.

وقد اهتم اللغويون والنحويون بالانحراف عن المستوى القياسى، واعتبروه ذا دلالة معنوية، غير أنهم أصروا على أن لغة القياس هى الأصل الذى ينحرف

٢٤) ديوان المتبنى ص ١٧٥.

عنه التعبير الفنى، وأطلقوا على هذا الأصل (المستوى المثالى).

ومثاليته ترجع فى نظر النحويين إلى ضرورة استقامة العبارة، حتى لو أدى ذلك إلى التقدير حرصا على استقامة القاعدة، كما ترجع فى نظر المفسّرين إلي ضرورة استقامة المعنى، والنتيجة ضرورة مجئ العبارة مستقيمة من زاوية النحو واللغة، ومن زاوية المعنى.

وقد تنبه النحويون أنفسهم إلى قضية العدول عن المستوى القياسى، وقيمتها. فابن جنى يعلل للعدول عن بعض صيغ الكلمات إلى صيغ غيرها، لاعتبارات تتعلق بالمعنى قائلا: «إنه لما خرج عن معهود حاله أخرج أيضا عن معهود لفظه»[٢٥].

ويؤكد على هذه النظرة عملية الربط بين الظواهر اللغوية، والعالم الخارجى. فالتقديم فى اللغة مثلا يدل على ما يدل عليه فى العالم الخارجى؛ فقدروى أن الخليفة الأمين غضب على إبراهيم الموصلى لأنه ذكر اسم المأمون قبل ذكر اسمه فى شعر نسب إليه[٢٦].

وهذه النظرة تؤكد على أن التركيب العادى هو التركيب المثالى، مادامت هناك علاقة تلازمية بين دلالة ترتيب الكائنات، والتركيب اللغوى، لأن الخروج على التركيب اللغوى القياسى يعنى الخروج على نظام العالم الخارجى، وهى نظرة لغوية بحتة، يتحفظ أمامها أصحاب اللغة الشعرية.

وقد ترتب على هذه النظرة أن اتسعت هوة الخلاف بين القائلين بضرورة الالتزام بالنمط القياسى، المحصور بزمن معين، والقائلين بضرورة استخدام الآثار الحريصة على تحقيق الانحراف. (الأمر الذى كان سببا فى احتدام الصراع بين اللغويين والنحاة من جهة، والشعراء والنقاد من جهة أخرى، حول مدى الانحراف

---

٢٥) ابن جنى. الخصائص ص ٣١١.

٢٦)الأغانى جـ ١١ ص ٣٤١.

عن النمط ـ الذى يمكن السماح به، وذلك بحكم الفارق الذى كان يتعاظم بمرور الوقت بين النمط المتصور، وبين صور الانحراف عنه).[٢٧]

* * *

ولم تختلف نظرة البلاغيين عن نظرة اللغويين والنحويين كثيرا، فقد كانوا يرون أن المستوى العادى هو الأصل بناء على أن الحقيقة سابقة على المجاز، غير أن هذا لا يعدو فى نظر الدارسين (أن يكون وصفا منطقيا بحتا، وهو موضع نقد سواء فيما يتعلق بالقول بسبق الأصل والمثال، أو ما يتعلق بثبات الأوضاع فى هذا المثال).[٢٨]

وقد ظل البلاغيون العرب على اعتقادهم بسبق المستوى العادى، وانحراف المستوى الفنى، وترتب على ذلك أن متلقى الأثر الأدبى، إنما يتلقى المعنى الحقيقى أولا ثم ينتقل إلى تقبّل المفهوم المجازى، ويبدو أن فكرتهم على أصل اللغة (بالوضع أو التوقيف) واعتبار المستوى الاصطلاحى مادة العمل الأدبى، لها دخل فى ذلك، أما فيما يتعلق بالتلقى (فيبدو أن فكرتهم فى تقبل الحقيقة قبل المجاز تعود إلى طبيعة الدراسات الأولى فى القرآن الكريم؛ فقد كانت تهدف فى البداية إلي الكشف عن المعنى وراء العبارة الظاهرة»[٢٩]

وثمة اتجاه آخر يؤكد على أن المستوى العادى المثالى الكامن وراء المستوى الفنى لا وجود له غالبا، وكل ما لدينا هو الظاهر المحسوس.

أى أن المستوى الفنى ليس انحرافا عن الأصل، وإنما هو الأصل، ففى قول الشاعر:

---

٢٧) انظر. دعبد الحكيم راضى. نظرية اللغة فى النقد العربى. ص ٥٢.

٢٨) السابق ص ٥١٦ وكذلك التركيب اللغوى للأدب ـ لطفى عبد البديع ص ٢٤..

٢٩) السابق والموضع نفسه

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع(٣٠)

يكون التعبير (وإذا المنية أنشبت أظفارها) هو الأصل، وهو تعبير فنى، ولسنا فى حاجة إلى تقدير أصل مفترض لنقول إن هذا التعبير قد انحرف عنه، لأن أى تعبير غير هذا لا يفيد ما يفيده هنا التعبير، فالموت هنا ليس سكونا يتلو الحركة، ولكنه حركة مستبدة تمزق حركة مستقرة، وإذا كان الموت فى الحقيقة قدر الأحياء؛ فإنه هنا شئ ترعبه النفس، ولا يقبله الوجود، إنه اغتيال دون شرعية، حين نرى الأحشاء قد علقت بأظفار مفترسة.

المجاز هنا إذا ليس تعبيرا ثانيا يتلو وصفا سابقا عليه. وإنما هو أصل لحقيقة فنية خاصة وكذلك قول الشاعر:

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنـا أهتف ياقلب اتئـد.

إن هذا التعبير ليبعد بنا كثيرا عن الأصل الوضعى للألفاظ؛ فالشاعر يصف لحظة من لحظات الحشرجة، حين يرتعش الجسم ليلفظ سر الحياة، وإذا كانت هناك نماذج تمر عليها لحظات الموت سهلة، فاللحظات هنا قاسية؛ لأنها محاطة بالرغبة فى رفض ما يحدث، ولكن الجرح أقتل، وكثيرا ما يتصبر المرء، غير أن الخطب أفدح. فلو أردنا أن نفترض الأصل، ونعتبر هذا التعبير تابعا له لوجدنا أنه لا علاقة بين الأصل المفترض والتغبير الفنى الموجود ومن هنا اتجهت الدراسات الأسلوبية الحديثة إلى العناية بالانحراف عن النمط العادى ومظاهره، وأصبح السياق يعنى بالظواهر التعبيرية الموجودة، دون محاولة البحث عن الوضع المثالى المفترض، قبل أن تتشكل التجربة تشكلا فنيا.

والآن يمكننا أن نجيب عن السؤال: أى التعبيرين أصل والآخر تابع له؟ لقد كان هناك اتجاهان: **أحدهما** يرى أن التعبير العادى هو الأصل.
والآخر: يرى أن التعبير الفنى هو الأصل بناء على أن اللغة فى أصل

---

٣٠) من قصيدة للشاعر (أبو ذؤيب الهذلى) يرثى أبناءه الخمسة، أنظر: شرح أشعار الهذليين لأبى سعيد عبدالله بن الحسن بن الحسين السكرى. ص١.

الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان فى الأشياء، وهو اعتقاد أسطورى، الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة(٣١).

غير أن الاتجاهين كليهما يتفقان على أن التعبير الفنى هو الجدير بأن يكون محور الدراسات الأسلوبية. وحينئذ يتسم السياق عند الأسلوبيين بسمتين: أولا: هو سياق لغوى ثانيا. هو سياق يعنى بظواهر الانحراف التى وردت على صورة لم تعتدها اللغة، فى صورتها المفترضة سواء من حيث دلالة الألفاظ، أو شكل التركيب، أودور المجاز فى تشكيل التجربة تشكيلا جماليا.

وقد تأثرت الأسلوبية من حيث إنها منهج لغوى بما شاع فى تلك الفترة من بحوث فى علم النفس، وبخاصة المدرسة (السلوكية Behaviorism) وآراء (ثورنديك Thorndike) في الربط بين الأفعال البشرية والمشاعر.(٣٢) . وآراء (واطسون Watson) من حيث الربط بين المثير والاستجابة، واعتبار اللغة مثيرا يتطلب استجابة متفقة معه. وما رآه (ودورث Woodworth) من حيث أن المتكلم قد لا يجد اللفظ المناسب للفكرة التى تسيطر عليه فيعمد حينئذ إلى الخروج على النمط الذى قد يبلغه قصده.

كما أن الربط بين نوع الصوت، وبطء الاستجابة، قد يعنى كذلك الربط بين الصوت ونوع الاستجابة، وهو يعنى بالضرورة أن الخروج على النمط العادى كمثير يحدث استجابة غير عادية، وهو ما يحرص عليه المبدع ليتحقق الفرق بين الأدب والكلام العادى(٣٣).

كما تأثرت فى بعض اتجاهاتها بآراء (فرويد Freud) حين رأت أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا فى إطار دلالتها على التكوين الداخلى للمبدع، كما يرى (ليو سبيتزر Leospitzer) غير أن الاتجاه مالبث أن خفت صوته، لأنه

---

٣١) انظر. د. لطفى عبد البديع. التركيب اللغوى للأدب. صـ ٥٢.
٣٢) أنظر. د. فاخر عاقل - مدارس علم النفس ص١٠٣
٣٣) السابق ص ١٣٨.

يعنى فى جوهره الميل إلى الذاتية، والعنصر الذاتى يمثل جوهر الانطباعية، التى جاءت الأسلوبية متمردة عليها.

كما اتجهت الأسلوبية إلى دراسة لغة أديب واحد من خلال إبداعه، وهو اتجاه يحاول إخضاع (لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول (الناقد) أن يصل إلى معايير موضوعية، (تعينه) على التفسير) (٣٤)

غير أن المنهج الذى يمكن أن نستفيد به فى دراسة لغة الأدب ليس ملزما بتتبُّع خطى المنهج الأسلوبى فى الآداب الأوربية فهناك ملامح يمكن أن نستفيد بها، سواء أكانت متصلة بفكرنا التراثى أم جديدة عليه - دون الخوض فى قضايا فلسفية قد تكون وثيقة الصلة بنشأة الاتجاه الأسلوبى ولكنها لا تعنينا كثيرا؛ لأننا - فى تطبيقنا - نضع طبيعة الأدب العربى أمام أعيننا، وهى طبيعة تندُّ عن الحدود الدقيقة التى تحدد ملامح أى مذهب فلسفى أوربى .

٣٤) د. عبده الراجحى فى مقال (علم اللغة والنقد الأدبى) ص ١١٨. فصول. يناير سنة ١٩٨١

ثالثا: البنيوية Structuralism

اتخذت قضية السياق عند المدرسة البنيوية مفهوما لغويا بحتا، ولم يعد المضمون المباشر أو غرض المبدع يشكل اهتماما عند رواد هذه المدرسة، بل إنهم أطلقوا عليه الدلالة الصريحة، أو الدلالة النفعية، لأنها ترتبط بدلالات الألفاظ الوضعية، وعلاقتها بالواقع الخارجي، فى الوقت الذى أولوا فيه الدلالة الضمنية كل اهتمامهم. ومن ثم تركزت بحوثهم فى العلاقة بين العناصر اللغوية وما تنتجه من دلالات قد لاترد فى ذهن المبدع، ولكن المتلقى يدركها من حيث اتصالها بالعقل البشرى، الذى استوعب الحضارات، ووعى التجارب، وطرق التعبير عنها، وفى هذا يقول: ليفى شتراوس: «والأنثروبولوجيا البنائية (تقدم لنا) نوعا من الرضا الذهنى، فهى تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد، وتاريخى أنا من الطرف القريب، وهى تكشف القناع عن المحركات المشتركة فى الوقت نفسه»(٣٥)

ورواد المدرسة البنائية يهتمون بالنشاط اللاشعورى للفكر البشرى، وهم بذلك يلتقون مع (فرويد) من حيث أنه يرد الأنماط السلوكية إلى التكوين النفسى الواحد للجنس البشرى، البنيويون يفترقون عنه من حيث البحث عن منابع هذا التكوين: فهى تكمن فى عمق التاريخ البشرى عند رواد المذهب البنيوى، وتوجد فى مناطق غائرة من التكوين الخفى للإنسان عند رواد علم النفس التحليلى(٣٦)

والنظام الذى يهتم به البنيويون، ويقع فى عمق التاريخ البشرى، هو النظام اللغوى المرتبط بالتجربة الإنسانية، وليس المراد بهذا النظام هو الوحدات اللغوية ولكن هو العلاقة بين هذه الوحدات، لأن هذه العلاقة تمثل البعد الفنى والنفسى للعمل الأدبى.

---

٣٥) Livi. Strauss: structural Anthropology. P.21

٣٦) د. نبيلة إبراهيم. (البنائية من أين وإلى أين) فصول يناير سنة ١٩٨١ ص١٧٢

والعمل الأدبى عن البنيويين له بنيته التى تميزه عن بنية اللغة العادية، وهو مايعبر عنه أرشيبالد ماكليش بأن القصيدة (لاتعنى بل تكون) وماأشار إليه جاك دريدا Derrida بقوله «إن لغة الأدب لاتعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز Differances كاللغة الطبيعية (التمايز بين الحروف الذى يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعانى، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الإعرابية - بل على مبدأ الإرجاء Differance أيضا (النص الأدبى لايحدد المعنى بل يرجئه، ويبقيه فى حيز الإمكان، بحيث لايكون النص علامة على معنى، بل هو نفسه منتجا للمعنى) وماعبر عنه رولان بارت R.Barth (إن عمل الناقد ليس اكتشاف «معنى» العمل الأدبى، ولاحتى بنيته، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو اللعب المستمر بين سطوح المعنى»[٣٧] وبهذا تتحقق متعة القراءة من خلال متابعة مغامرات المعنى فى الحوار المستمر بين القارئ والنص، وليست الوسائل والأفكار إلا وسائل لإجراء هذا الحوار، والقارئ حين يقرأ ليس ذاتا، ولكنه فى حقيقة الأمر مجموعة مواضعات، تكونت من خلال قراءته السابقة، فهو يتوقع، أو يفاجأ، أو يقبل، أو ينكر، بناء على قراءاته السابقة، وهذه المواضعات نفسها حاضرة لدى الكاتب، حين يكتب، ومن هنا يمكن القول: إن القارئ هو الذى يكتب النص، أما (بارت) فيقول بتفصيل أدق «إن مايحدث أثناء عملية القراءة، هو أننا نترجم مانقرؤه، أى أن نعرف مايحدث، ونعطيه اسما، وفى خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التى يتألف منها النص»[٣٨].

وهذه الأصوات هى التى عناها (جاكوبسن R.Jakobson حين اهتم بالعناصر اللغوية، حين عرف السياق بأنه:

الطاقة المرجعية التى يجرى القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقى من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذا هو الرصيد الحضارى للقول،..

---

٣٧) المرجع السابق ص ١٩١.

٣٨) نفسه

ولاتكون (الرسالة) بذات وظيفة إلا إذا أسعفها (السياق)... وكل نص هو حالة انبثاق عما سبقه، من نصوص تماثله فى جنسة الأدبى، فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ماسلف من شعر غزلى، وصار مصدرا لوجودها، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبى لهذه القصيدة التى تمخضت عنه وصار مصدرا لوجودها النصوصى»(٣٩) وقصيدة الرثاء كذلك، فأبو ذؤيب الهذلى مخبوء فى ابن الرومى والمتنبى.وهم جميعا مخبوءون فى أحمد شوقى.

فأبو ذؤيب الهذلى يتحدث عن الموت عند رثائه لأبنائه قائلا:

وإذا المـنية أنشبـت أظـفارها   ألفيـت كـل تميـمة لاتنـفع

وابن الرومى يقول فى رثاء ابنه:

لقد أنجزت فيه المنايا وعـيدها   وأخلفت الأمال ماكان من وعد

والمتنبى يقول فى رثاء جدته:

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا   فلما دهتنى لم تزدنى بها علما

وأحمد شوقى يقول فى رثاء جدته:

ولو أن الجهـات خلـقن سـبعا   لكان المـوت سابعـة الجـهات

إن المنية وأظفارها عند أبى ذؤيب، تعبير يمثل الرصيد اللغوى الذى نهل منه ابن الرومى فى قوله (لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها) وهو محور الدلالة الضمنية عند المتنبى حين يقول (عرفت الليالى... فلما دهتنى لم تزدنى بها علما) والداهية التى أصابته فى جدته هى الموت.

ثم تتشكل الدلالة الضمنية عند شوقى من الرصيد القديم عند أبى ذؤيب من حيث حتمية الموت، إذ هو (سابعة الجهات)، وحتميته تعنى القدر كما يرى ابن

٣٩ د. عبدالله محمد الغذامى: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية ط٢ سنة ١٣١٢ هـ سنة ١٩٩١م ص ٨، ٩.

الرومى فى (أنجزت... وعيدها)، وتعنى الدأب على الفجيعة كما يرى المتنبى فى (عرفت الليالى).

فالتشكيل اللغوى الذى يمثله السباق لايعنى الدلالة الصريحة، ولكنه يعنى ماتتضمنه الدلالة النفعية وتوحى به وهو مايسمى (الدلالة الضمنية). أى أن العبرة من السياق هى أنه يوجد فى نفس القارئ أثرا يتجاوز كون النص مجرد تركيب لغوى، يحوى معنى محددا، بل هو رمز يثير إحساسات متعددة فى نفس القارئ دون معرفة السبب المباشرللنص.

وعلى هذا تكون أهمية النص الأدبى فيما يوحى به، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية، ترتفع باللغة عن مستواها المألوف، لتعطيها قيمة جديدة، ومايقوله النص ظاهريا لاميزة له، لأنه من الممكن أن يقال بمختلف الوسائل. لكن مايوحى به النص هو مايعلق بنفوسنا، ويجعلنا نستخضر النص فى كل مرة تتلاقى فيها موحياته، مع مواقف حياتنا ومشاعرنا، وهذا مايجعلنا نحفظ بعض الشعر دون بعضه الآخر... لأنه عالق بأذهاننا - لا كمعنى محدد - ولكن كشرارة تقدح الذاكرة بمختلف الإيحاءات. (٤٠)

فسحر البيان ليس فيما قاله الشاعر ولكن فيما لم يقله، فيستدل بقوله على حالات نفسية عند القارئ قد تتماثل مع الحالة النفسية للشاعر، وقد تكون مفارقة.

ولاتقتصر ضرورة السياق على القارئ، وإنما هو كذلك ضرورى للشاعر، الذى ينطلق من لغة ورثها من أسلافه، فالنص نتاج تفاعل لايحصى بين النصوص المخزونة «وهذا التفاعل بين النصوص فى توارثها، وتداخلها هو مايسمية رواد مدرسة النقد التشريحى Deconstructive criticism بتداخل النصوص Intertextuality. والنص كما يقول Leitch ليس ذاتا مستقلة... ولكنه

---

(٤٠) المرجع السابق ص ١٢.

سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوى، مع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات المستعارة شعوريا أولا شعوريا، تبرز فى حالة تهيج. وكل نص هو حتما نص متداخل Intertext ولا وجود للنص البرئ الذى يخلو من الداخلات.(٤١)

* * *

وقيمة النص على هذه الصورة هى تحطم التقليد القديم، حيث كان القارئ أسير فكر المبدع، فكل المواضعات التى فرضها الأدب، فى كل العصور السابقة لم تعد صالحة للتعبير عن عالمنا الممزق. فالمبدع - أو الشاعر بخاصة - إذا أراد أن يعبر وجد طوع يمينه لغة (أدبية) جاهزة، حافلة بكل أنواع الزينة، وكلما استسلم لهذه اللغة، وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية، وهى أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره، والحل الذى يقترحه (بارت) «هو أن يعود الكاتب (أو الشاعر) إلى لغة بريئة، لغة (آدمية) أن يعود إلى درجة الصفر).(٤٢)

ولكن هل معنى هذا أن الناقد البنيوى يستطيع أن يتجاهل القيمة، أو المضمون المستند إلى أسس فلسفية أو المرتبط بظروف اجتماعية، أو تاريخية؟ فى الحقيقة لم يحاول أحد أن يجعل هذا المبدأ واحدا من أسس الاتجاه البنيوى، إذ لايخلو العمل الأدبى - أى عمل أدبى : شعرى أو نثرى - من وجود القيمة التى تبرز بشكل مافى العمل الأدبى. ومع أن مهمة القارئ هى التفسير لما يقرأ، فإن هذا التفسير يكتشف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها العمل الأدبى، وهذه الأصوات مهما تعددت، ليست مبررا لتجاهل القيمة، كما أن اللعب الدائر فيما بينها يعيد كتابة النص (فى كتاب الأدب الكبير) مشيرا بشكل ماإلى القيمة، التى تجعل للشعر - أو للأدب عامة - هدفا.

* * *

(٤١) Leitch : Deconstructive criticism, P.59

٤٢ انظر: د شكرى عياد (موقف من البنيوية) مجلة فصول يناير سنة ١٩٨١ ص ١٩٢.

وليس معنى هذا أن السياق اللغوى الأدبى ينتمى إلى التراث فحسب، إذ لوصح ذلك لأصبح تكرارا لما قاله القدماء، ولم يعد للنص الأدبى قيمة تذكر. ولكن الشاعر - أو المبدع بعامة - يحرص على أن يترك فى هذا النص أثرا: هو فى واقع الأمر خلاصة انفعاله، وتفرّده فى هذا الانفعال، وهذا مايطلق عليه (بارت) الشفرة. وهذه الشفرة هى العنصر الذى يشكل هوية النص وحقيقته، غير أنها لاتتحرك فى فراغ، وإنما تبرز من خلال سياق يحمل عنصرى الانتماء إلى التراث، والتفرد الذاتى للمبدع. وفى هذا يقول (بارت) «إن الطلاتعية ليست سوى شكل مطور للماضى، واليوم انبثاق من الأمس».[٤٣]

وقد تكون الشفرة - أو خاصّيّة المبدع - من العمق بحيث تعيد تشكيل ملامح السياق المعاصر كله، وقد حدث ذلك فى أوربا مثلا حين استطاع (إليوت) بطريقته الموضوعية أن يشكل نوعا من السياق لم يكن شائعا فى الأدب الأوربى من قبل. وكما حدث فى الشعر العربى المعاصر، الذى تميز بما يجعله سياقا له ملامح جديدة: هى وليدة التراث، وفى الوقت نفسه تكون شكلا جديدا له، وأصبح السياق الشعرى سياقا يحمل العنصرين معا: عنصر التمرد، وعنصر الانتماء. «الشفرة مهمة جدا فى ابتكار النص أولا، ثم فى حمايته من الذوبان فى السياق، والشفرة هى خصوصية النص، وروح تميزه»[٤٤]

والبنيوية مذهب تجريدى، لايحرص على وظيفة المحاكاة. وإذا كان من السهل لهذا المذهب أن يدخل ميدان الشعر، لأن فيه جانب تجريدى، فقد كان من الصعب أن يدخل عالم الرواية. ولكن رواده انصبت جهودهم عليها، لأن الرواية مهما كانت، لابد أن تصور أو تحاكى، ولهذا استطاعوا أن يحولوا الرواية إلى (لارواية) عن طريق تشكيل سياقها تشكيلا يتعذر فهمه عن طريق التحليا

---

٤٣) Barthes. Thepleasure of the text.p 20

٤٤) أنظر: د. محمد القذامى الخطيئة والتكفير ص ١

ويعلق أحد النقاد على هذا المذهب تعليلا لايخلو من معقولية، قائلا: «إن بارت يتحدث عن (العالم) ولكنه لايعطى أمثلة إلا من الأدب، ويبدو لى (أى لهذا الناقد الكبير) أن مايقوله عن الأدب ينطبق على كل مافى العالم الحديث» وعالم (بارت) » هو حرية تامة، عالم تعطلت فيه اللغات... فى مثل هذا العالم لن تكون هناك قيم ثابته، وإنما هو فعل محض ... القيمة الوحيدة الباقية - إن كانت هناك قيمة - هى السعى نفسه»(٤٥)

وتبدل طبيعة العالم، ليكون على هذا الشكل، كان من وراء تبدل ملامح السياق الأدبى المعبر عن هذا العالم، فإذا كان السياق فى النقد الحديث يرتبط بالمضمون: الذاتى أو الموضوعى، حيث التسليم بالقيم، فإن السياق فى الاتجاه المعاصر، يرتبط بالإيحاءات الحرة للغة الأولى حيث كانت أداة فعل، ومعبرة عن صفاء وجدان، ولم تعد الدلالات الوضعية لهذه اللغة كافية لإقامة علاقة بين المبدع والمتلقى، فكلٌّ يستخدم اللغة، على حسب خبرته، ومن وجهة نظره، ولم يعد القارئ أسير فكر المبدع، وإنما غدا إبداعه مثيرا لحالات مرتبطة بالخبرة اللغوية عند القارئ، ليست أقل إيجابية عما هى عند المبدع.

والخلاصة:

أن السياق فى الاتجاة البنيوى يتعلق بالدلالات اللفظية للغة، وهذه الدلالات وإن أثارت المخيلة، وأحدثت فيها أثرا، فإن الاتجاة البنيوى يظل بمنأى عن الجماليات التى يحدثها النص كعملية لغوية، وأن تظل عملية تحريك المخيّلة مرتبطة بالعملية اللغوية فحسب، فالبصيرة «تتجه نحو القوة الفعالة للكلمة»، تلك القوة المتمثلة بصورتها الحركية فى الجملة، وبدلا من المعنى الدلالى للكلمات، يحل بين جوانبها نغم من التفاعل الفنى للغة البيان، الذى تحول

٤٥) أنظر. د. شكرى عباد. فصول بناير سنة ١٩٨١ ص ١٩٢.

ليكون هو فى ذاته دالا على نفسه، وليس على مدلول من خارجه»[٤٦]

والبنيوية بهذا تفترق عن النقد الحديث الذى ينظر إلى النص كعمل له تفرده، قبل أن يصبح فى الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية، كما أنه ـ النقد الحديث ـ يربط بين الحياة والأدب مع استبعاد عنصرى الزمان والمكان، أى أن القيم العامة تصلح أن تكون مصدرا للجمال وليس معنى هذا أن النقد الحديث كان لايهتم بكثافة اللغة الشعرية، واستعصائها ـ فى الشعر بخاصة ـ على التحديد المعجمى، بل إنه قد أفاض فى ذلك دون أن ينسى أهمية المضمون الذى يحرص المبدع على توصيله إلى المتلقى.

ولقد كان (رومان جاكوبسون) وهو من أبرز رواد المذهب البنيوى من الذين عاصروا حركة النقد الحديث، غير أنه مالبث أن حفز النقاد فى أمريكا وفرنسا إلى الاهتمام بالشكليين الروس، ونحا بالنقد بعد ذلك منحى لغويا. وقد ساعده على ذلك مايمكن أن نسميه (روح العصر) التى تنظر إلى القيم الثابتة نظرة تختلف كثيرا عن العصور السابقة.

هذه النظرة التى دأبت على الثورة على التراث، والتى نادت بتغيير الثوابت متخذة شعار الحداثة.

«وإذا كانت الحداثة تعنى أساسا قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كأداة توصيل فلاشك أن البنيوية تدفع بهذه العملية إلى مداها، فإذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى فى الأدب ينفى تماما وظيفة التصوير كما ينفيها المذهب التجريدى فإن ذلك المذهب هو البنيوية[٤٧]، ويظل هذا المذهب بنظرته إلى السياق منحى لغويا بحتا، وهو إذ تكون هذه هويته، فإن رواده يؤكدون على أنهم أخذوا من المناهج النقدية شطرها ـ أعنى اللغوى ـ ويبقى شطر القيمة يتململ بين أيديهم ولكنه مستقر فى يد غيرهم أيما استقرار.

٤٦) انظر د. محمدالغذامى. الخطيئة والتكفير: ص ١٢.

٤٧) انظر د. شكرى عياد ـ (موقف من البنيوية) مجلة فصول يناير سنة ١٩٨١ ص ١٩١.

المراجـــع

أولا: المراجع العربية

١ - كتب عربية مطبوعة

ابن جنى الخصائص ط ١٩١٣ - القاهرة

٢ - أبو الحسن. حازم القرطا جنى. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق. محمد الحبيب بن خوجة، تونس ١٩٦٩.

٣ - أبو سعيد عبدالله بن الحسن السكرى. شرح أشعار الهذليين. تحقيق : عبد الستار أحمد فراج. بيروت. مكتبة خياط. (ب.ت)

٤ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ

١ - البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون القاهرة سنة ١٩٦١

٢ - الحيوان جـ ٤ سنة ١٩٤٥.

٥ - أبو الفرج الأصفهانى. الأغانى جـ ٢ ط دار الكتب المصرية. (ب.ت)

٦ - أبو القاسم. الحسين بن بشر الآمدى. الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف بمصر سنة ١٩٦١

٧ - د. إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبى عند العرب. نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن. دار الثقافة - لبنان ط ٣ سنة ١٩٨١

٨ - أحمد بسام ساعى. حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه دار المأمون للتراث - دمشق ١٣٩٨هـ - ١٩٧٧م

٩ - أحمد شمس الدين الحجاجى. الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر. الكتاب الثانى. دار الثقافة . القاهرة سنة ١٩٧٥

١٠ - د. بدوى طبانه. البيان العربى. دار المنارة. الرياض جدة. (ب.ت)

١١ - د. تمام حسان. اللغة بين المعيارية والوصفية. مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٥٨

١٢ - د. السعيد الورقى. لغة الشعر العربى الحديث. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. مطبعة الجيزة - الإسكندرية سنة ١٩٧٩.

١٣ - عباس محمود العقاد. وإبراهيم عبد القادر المازنى. الديوان. مطبعة الشعب ط٣ (ب.ت)

١٤ - عباس محمود العقاد. اللغة الشاعرة. مكتبة غريب . القاهرة. (ب.ت)

١٥ - د. عبد الحكيم راضى. نظرية اللغة فى النقد الأدبى. مكتبة الأنجلو بمصر سنة ١٩٨٠.

١٦ . د. عبد السلام المسدى. الأسلوبية والأسلوب الأدبى. نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس سنة ١٩٧٧

١٧ - د. عبد العزيز عتيق. تاريخ النقد الأدبى عند العرب. دار النهضة العربية. بيروت.ط٣ سنة ١٣٩٣هـ ، ١٩٧٤م

١٨ - عبد القاهر الجرجانى. دلائل الإعجاز - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة القاهرة ط ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

١٩ - د. عبد المنعم تليمة مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة. ١٩٧٣

٢ - د.عبدالله الغذامى. الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية. قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر ط٢. ١٥٤١٢هـ - ١٩٩١م

٢١- د.عبد الواحد لؤلؤة. الأرض اليباب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ..١٤هـ - .١٩٨م

٢٢ - على بن عبد العزير الجرجانى. الوساطة بين المتبنى وخصومه. تحقيق أبو الفضل إبراهيم والبجاوى ط٢ (ب.ت)

٢٣ - د. فاخر عاقل مدارس علم النفس. دار العلم للملايين. بيروت (ب.ت)

٢٤ د صلاح فضل نظرية البنائية فى النقد الأدبى. الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٨

٢٥- د محمد بن طباطبا العلوى. عيار الشعر. تحقيق : طه الحاجرى، د.محمد زغلول سلام. القاهرة سنة ١٩٥٦

٢٦ - د. محمد ذكى العشماوى. قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث. دار النهضة العربية. بيروت سنة ١٩٧١.

٢٧ - د. محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى الحديث. دار العودة. بيروت سن ١٩٧٣

٢٨ - د محمود الربيعى نصوص من النقد العربى. دار المعارف بمصر سن ١٩٧٦

٢ - كتب مترجمة

١ - ارشيبالد ماكليش. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. مؤسسة فرانكلين. بيروت سنة ١٩٦٣

٢ - ٢ - إليوت. (ت.س) ترجمة إحسان عباس. مؤسسة فرانكلين. بيروت سنة ١٩٥٨

٣ - ٣. أوستن وارين، ورينيه ويليك. نظرية الأدب. ترجمة محى الدين صبحى. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سورية سنة ١٩٧٢

٤ - بندتوكروتشيه. المجمل فى فلسفة الفن ترجمة: سامى الدروبى. القاهرة سنة ١٩٤٧

٥ - جورج واطسن الفكر الأدبى المعاصر ترجمة د محمد مصطفى بدوى. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨

٦ - جيمس فريزر. الغصن الذهبى. ترجمة أحمد أبو ريد - القاهرة الهيئة المصرية للتأليف والنشر سنة ١٩٧١

٧ - ستانلى هايمن. النقد الأدبى ومدارسه الحديثة. ترجمة د. إحسان عباس ود.محمد يوسف .دار الثقافة بيروت (ب.ت)

٨ - فان أوكونور. النقد الأدبى. ترجمة صلاح أحمد إبراهيم. دار صادر بيروت سنة ١٩٦

٩ - فندريس. اللغة ترجمة عبد الحميد الدواخلى، ومحمد القصاص. الانجلو المصرية سنة ١٩٥

١ - كولردج. ترجمة محمد مصطفى بدوى - القاهرة سنة ١٩٥٨

١١ - كوكنجوود مبادئ الفن. ترجمة أحمد محمود الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٦

١٢ - ماثيشن (ف.أ) ت.س إليوت. ترجمة د إحسان عباس مؤسسة فرانكلين سنة ١٩٥٨

٣ - دواوين شعرية.

١ - أحمد شوقى - الشوقيات ج ٤ ط ١١. ٦ ١٤ هـ - ١٩٨٦م

٢ - ابن الرومى. ديوان شعره. تحقيق د حسين نصار ج٢ مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٤

٣ - بدر شاكر السياب. أنشودة المطر. دار العودة. بيروت سنة ١٩٨١
٤ - صلاح عبد الصبور. المجموعة الكاملة. دار العودة. بيروت سنة ١٩٧٢
٥ - المتنبى. ديوان شعره. دار صادر بيروت (ب.ت)

٤ - الدوريات:

مجلة فصول : عدد يناير سنة ١٩٨١
عدد ديسمبر سنة ١٩٨٤.

ثانيا : المراجع الأجنبية

* Barthes: The pleasure of the text (Tran. by. R. Miller) Hill and Wang Newyork 1975
* Bawra.C.M: The Heritage of symbloism London 1959.
* Coleridge: The use of poetryand the use of criticism
* Cornell: University Press. Newyork , 1982
* David Dachrs: critical Approach to Lite rature Londo, 1959
* I.A.Richards: Practicalcritcism london 1953
* Leitch: Deconstructive Criticism , Columbia University. New york, 1983
* Levi Strauss Structaral Anthropolgy. New york 1963
* Mattew Arnold. Essays in criticism. 2 ned saries London Macmillan 1956
* Todoro V.t : Introduction to poetiks Vol, of theory and history of literature Minnea polis 1982
* T.SEliot: The Sacred wood london 1968, Tradition and the individual talent. 1919

المحتـــوى

